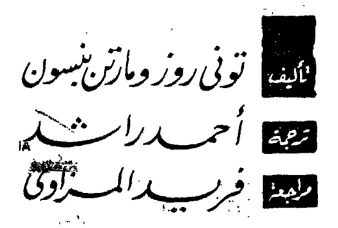
وزارة الثقافة والإرشاد القومى
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

كيف تمثل للسينما

تأليف
تونى روز ومارتن بنسون
ترجمة
أحمد راشد
مراجعة
فريد المزاوى

كيف تمثل للسينما



وزارة الثقافة والإرشاد القومى
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

المحتوى

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

« رينيـــه سيمون » هو الرجل الذى
اكتشف وخلق وصنع معظم نجـــوم
المسرح والسينما الفرنسية . ويشرفنا
ان يقدم لهذا الكتاب »

مارسل · نانطاه

مقدمة

مما لا ريب فيه أن المران الشخصي وحده قد يتيح للممثل السينمائي أن يكتسب الصفات الضرورية التي تمكنه من اتقان فنه .

وتتكون المحاولات الأولى للممثل من العمل الفني (Technique) أساسا الذي يجب أن تشكله المبادىء الثابتة ، وأنا سعيد اذ وجدتها في هذا الكتاب .

وقد تعمق المؤلفان في دراسة المسألة التكنيكية السيكولوجية للممثل ، كما أديا خدمة كبرى لمن لا يستطيعون البدء بالدراسات العملية .

وبالرغم من صغر حجم الكتاب ، وشدة ايجازه ، فقد استطاع — بفضل عناية تقسيم فصوله — أن يستوعب آخر تطورات الدراسة ، كما أن بعض الممثلين المحترفين سوف يجدون فيه من الحقائق المفيدة ما يؤدي بهم الى الكمال .

وخلاصة القول ، ان الكتاب فيه نفع كبير لكل من يرغب فى خوض مجال المغامرة السينمائية الكبرى .

رينيه سيمون
مدرس بالكونسرفتوار

باريس : مايو سنة ١٩٥٢

تنـــويه

سيلاحظ القارىء ان الضمير (نحن) يستعمله مؤلفا هذا الكتاب ، وقد يستبدلانه من حين لآخر بالضمير (أنا) وذلك عندما يتحدث أحــدهما عن تجــاربه الشخصيــة الخاصة به .

وليس القارىء فى حاجة ضرورية الى معرفة من يختفى وراء (أنا) هــــذه ، ولكننــا نذكر — لكى نرضى حب الاستطلاع — أن « مارتن بنســون » ممثــل سينمائى محترف ، وهو عادة الذى يقص الطرائف الخاصة بمهنته ، أما « تونى روز » فمخرج هاو ، وهو الذى يسرد لنــا الذكريات الخاصة بأفلام الهواة .

كيف تصبح ممثلاً

أنت تريد العمل فى السينما ... لقد اعترفت بذلك بمجرد فتحك لهذا الكتاب ، كما أن جميع معارفك سيعلمون بهذه الحقيقة ، هذا ان لم تكن قد اشتريته خفية ، أو سترت عنوانه بغلاف .

ومن المحتمل ألا تكون قد واجهت (الكاميرا) اطلاقا ، أو حتى وضعت قدمك على البلاتوه ، ومع هذا فقد تراودك فكرة أن تصبح ممثلا ، وفى هذه الحالة من المحتمل أن يقابل طموحك هذا بالسخرية ، وتوصف بالجنون .

وسوف يبذل أصدقاؤك الذين يريدون لك الخير كل مافى وسعهم ليقنعوك أن التمثيل مهنة الكسالى ، وأن لا خير يرجى من هذا العمل التافه . وحيث أننا لا نبغى بث الشك فى اخلاص هؤلاء الأصدقاء ، فلن نضيف الآن شيئا على ما ذكروه .

الرغبة فى التمثيل

من حقك أن تطمئن نفسك بعد ما تنال نصيبك من تثبيط الهمة ، ذلك أننا نفترض أن رغبتك فى أن تصبح ممثلا

ليس مبعثها الغـرور ، أو الدوافع الخسيسة ، وانما على الأقل هذا الباعث الكريم الذى يدفع الفنان الى بذل أحسن ما عنده من أجل تثقيف الآخرين واسعادهم .

وسواء أكنت تريد أن تصبح ممثلا هاويا أم محترفا ، فلا بد من توافر هذا الباعث فى كلتا الحالتين . ومما لا شك فيه أن أكثر المحترفين جشعا قد بدأ حياته الفنيـة لأسباب أخرى غير الاثراء الفاحش . لأنه توجد وسائل أخرى لجمع المال أكثر راحة وأقل تعبا .

وبعد أن أوعزنا اليك بهذا الباعث الكريم الذى يدفعك الى الجود بنفسك ، علينـا أن نرى الآن : هل تتوفر لديك الامكانيات التى تجعلك مقبولا ؟ أو بعبارة أخرى : هل لديك صفات الممثل ؟

وللاجابة عن هذا السؤال ، أو بالأحرى ، لكى تسمح لنفسك بالاجابة عنه علينـا أن نرى : مم تتكون طبيعـة السينما .

ولن تتسرع هنا فى الحكم على القضية القـائلة : هل السينما — فى أعلى مستوى لها — فن أو لا ؟ ومهما كان الأمـر ، فنحن لا نؤكد أن كـل المشـتغلين بالسينما هم بالضرورة فنانون . فالسينما — كالأدب والرسم — تضم

بعض الأفراد المجردين من هـذا الباعث الكريم ، والذين قد يقومون بأعمال جيدة ، ولكن من أجل الارتزاق فقط ، وليس من أجل الفن .

ومع هذا فهناك بعض الخصائص التى تميز مهنـة التمثيل السينمائى — بغض النظر عن مستواها — عن عداها من المهن الفنية الأخرى ؛ ففى الوقت الذى يقوم فيه الكتاب أو الرسامون بأعمالهم منفردين ، ولا يتحمل أحد غيرهم تبعة أعمالهم ، نجد أن الممثـل السينمائى يعمـل ضمن مجموعة من الفنانين ، كما تعتمد نتيجة عمله الى حد كبير على الوسائل التى تخرج عن سيطرته ، كما عليه أن يقبل مضطراً استغلال الفنيين الآخرين لجهوده ، أو بالأحرى أن يتقبل القواعد والشروط التى تفرضهـا عليـه الحرفيـة السينمائية وكأنها صـادرة من ذات نفسـه ، وبهذا يكون نصف عمله خلاق ، والنصف الآخر آلى .

الصفات الفطرية

يستطيع المرء بفضل الخبرة والدراسـة أن يكتسب المعرفة الفنية ، وأن يتشرب روح المهنة ، وسوف نتكلم عن هذا فى الفصول التالية ، الا أنه اذا تركنا الحرفية جانبا ،

فلا بد من توافر بعض الصفات الفطرية المعينة ، ومن أهمها : الخيال ، والذكاء .

أما عن الخيال ، فهو يتوفر عندنا جميعا ، وهو الذى يؤدى بنا الى اختراع ألعاب طفولتنا ، كما يغذى أحلام مراهقتنا ، وكلما تلح علينا الحياة بمشاكلها فيما بعد كلما يفتر خيالنا حتى يتلاشى أخيرا ، فنصبح — كما يقال — « أشخاص متزنون »

ويقول الرسام « أغسطس يوحنا » عند الحديث عن فنه : ان سر الفنان يكمن فى « اطالة فترة المراهقة التى تزيدها ثراء المهارة الفنية ، والدقة التى تكتسب على مر السنين ... » وتصدق هذه العبارة على الممثل أيضا

فالممثل عليه ألا يصل أبدا الى سن البلوغ ، بل عليه أن يظل متلهفا على المعرفة ، ومنفعلا ومتحمسا ، كما عليه أن يحتفظ بخيال نشيط متيقظ ، لأن توجيه هذا الخيال ، وتنميته ستتيح له أن ينفعل تماما كما تنفعل أى شخصية أمام حوادث معينة ، وبعبارة أخرى ، أن يمثل .

وبالرغم من أننا جميعا ممثلون بطبيعتنا ، الا أن بعضنا يمثل أحسن من الآخرين ، ذلك لأنه يوجه خياله بذكائه ، فالطفل الذى يعلن « أنا روبن هود » يكون لديه من الخيال

ما يجعله يعتقد أنه شخص آخر ، ويظل يؤدى دور « روبن هود » فى اقتناع كامل طيلة المــدة التى يستغرقها هــذا الاعتقاد ، وسيكون تمثيله مطابقا لتصوره لهذه الشخصية ، وعلى هذا فانه من البديهى أن يكون هذا التصور غاية فى البساطة ، ما دام أنه لم يصل بعد الى درجة من الذكاء الذى تنمية الخبرة ، حتى يستطيع أن يجعل الآخرين يقتنعون بدوره.

ولكى يعطينا التمثيل التأثير الكامل المقنع يجب على الممثل أن يقلل من خصوبة خياله بذكائه ، كمـا يجب أن تكون خبرته وفهمه لغيره فى مستوى جمهوره المقبل على الأقل ، وهكذا يتمكن عند تقمصه لشخصية ما أن يتخلص منها ، وأن يحللها من خلال استجابة الجمهور لها .

وهو يستطيع مثلا أن يقول لنفسه : « ان هذا الشخص ريفى وبخيل حقا ، ولكن لا يجب أن أبالغ فى ابراز عيوبه حتى لا أكون قد أخفيت بهذا صفاته المستحبة ، والتى لن يكون لدى الوقت الكافى لابرازها أثناء الفترة القصيرة التى يستغرقها دورى » ومن البديهى أن تفكيرا كهـذا يتطلب جهدا عقليا .

ومن المحتمـل أن تسألنى : وما رأيك اذن فى بعض الممثلين الموهوبين الذين يستطيعـون بمجـــرد تصفحهم

للسيناريو أن يكونوا فى الحال تصورا مطابقـا للتعبـير المطلوب ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء الاستعداد ؟ ولا شك أن هذا صحيح ، وأن هؤلاء الأشخاص يصـلون الى نفس الغـرض الذى نريده نحن ولكن بطريقـة غريزية وسريعة ، دون أن يمروا بالمراحـل الطويلة للاختيـار ، والرفض والتضخيم ، والصقل . وانهم لسعداء أولئك الذين يعرفون كيف يهتدون الى الجوهر ، وغالبا ما يكون الذى نصفه بأنه (ممثل موهوب) ، ليس فى الحقيقة الا رجـلا مدربا جدا وذا خبرة ، وصل الى المرحلة التى تساعده فيها خبرته — تلقائيا — على اداء أى موقف تمثيلى ، مثـل المصور السينمائى الذى لا يستطيع أن يرى منظرا الا ويحلله عقليا الى سلسلة من اللقطات .

ونحن نعتقد أنه لو كان لديك قليل من عزة النفس ، والعزيمة القوية للوصول الى غرضك ، فلن تصل الى هذا الا بعد أن تسقط الذكاء والخيـال من صفـات ، وان ما يشغلك — ونحن نعرفه جيدا — هو مشـكلة بمظهرك الطبيعى ، ولا شك أنك قد سمعت كثيرا عن دور هذا العامل فى السينما ، حتى أنك تتساءل — فى تواضع — عن مدى لياقتك من حيث المظهر والوجه .

لن نحاول أن نبعث فيك شعورا كاذبا بالطمأنينة زاعمين لك أن المظهر الطبيعى لا أهمية له ؛ فالممثل يمثل بعينـــه وأنفه ، وذراعيه ، وفمه ، وساقيه . وأدوات العمل هـــذه ضرورية وهامة ، وقد تتغير درجة أهميتها اذا ما تطلب الأمر ذلك ، الا اذا كنت تتطلع الى أن تصبح نجما لامعا ، أو تزين صورتك صفحات المجلات .

ونحن نقول ذلك عن يقين ، فالكل يعرف أن السينما تطبق مقاييس الجمال الطبيعى التى يعرفها الجميع ، وأن نسبة نجاح الفتيات الجميلات ، والشباب الجميلى الصورة مرتفعة فى السينما عنها فى الحياة الواقعية ، وأن « بيتى جرابل » تربح كثيرا من المال ، وأن الفائزين فى مسابقات الجمال يحصلون أحيانا على فرصـــة لاختبـــارهم أمام الكاميرا ، ولكنهم نادرا ما يحصلون على عقد .

فلا شك أن الجمال الصارخ وحده يستطيع أن يفتح الأبواب ، حتى ولو كان غير مقترن بذكاء حاد ، أو خيـــال خصب ، ومع ذلك فليست جميع أدوار الفيلم تتطلب هذه الدرجة من الجمال . ومن ناحية أخرى فليست كل الفتيات اللائي يعملن فى أفلام (الأوبريت) بهوليود فى جمال بيتى

جرابل . فاذا كانوا كذلك فلماذا يتحدثون عن بيتى جرابل بالذات ؟

وسواء فى ذلك سينما الهواة أو المحترفين ، فان كثيرا من الممثلين والممثـــلات يتقدمون لكل دور من الأدوار الأولى ، فاذا لم يكن مظهـــرك الطبيعى يتفق مع مقاييس هوليوود فى الجمال ، فعليك أن تحدد موقفك ، وتعـــد نفسك لتمثيل الأدوار التى تناسب مظهرك الطبيعى ، وربما تبذل وقتا طويلا فى الاختيار ، وعندئذ من المحتمل أن تجد أمامك فرصـــة أكثر لأدوار تناسبك ، وبالتالى ستكون حياتك على الشاشة أطول .

ولنضع النقط على الحروف ، ان الممثل غير المناسب من الناحية الشكلية يستطيع — اذا ما أجاد التمثيل ، وامتلك ناصيته بكل الوسائل — أن يعلو بصفاته العقلية فوق كل الاعتبارات الأخرى ، فقد عرف « ايزموند نايت » مثلا ، كيف يفرض نفســـه بالرغم من أنه أعمى ، وكذلك نجح « ليسلى بانكس » بالرغم من وجهه المشوه . ومن ناحيـــة أخرى ، فقد يكون شعور الممثل بنقصه الجسمانى نقمـــة عليه ، ولن أنسى أبدا مسرحية — شاهدتها فى لنـــدن — سقطت لأن سيقان بطلتها كانت قبيحـــة الشـــكل ، وكان

شعورها بحالتها أليما لدرجة أنه شمل جميـــع الموجودين بالصالة ، ولم يختف هذا الشعور المتبادل الا فى المنظر الذى ارتدت فيه الممثلة ثوبا طويلا يغطى ساقيها ، وبهذا لم تدع للجمهور فرصة للتفكير فيهما .

وبعد أن تكلمنا عن الامكانيات الجسمانية للممثـــل سنرى الآن أن حدود مثل هذه الامكانيات أضيق منها فى السينما عن المسرح ، ولكى يحقق المخـــرجون رغبتهم فى رسم الشخصية وتحديدها فى ذهن الجمهور ، فانهم يفضلون أن يجدوا بعض ملامح هذه الشخصية جاهزة وظاهرة على وجه الممثل ، وبذلك ينتج منظرا مؤثرا وغريبا عظيم الفائدة. فاذا كانت البشاعة مرتبطة بصفات أخرى ، فانه من الممكن أن تصبح ميزة للممثل .

ومما يؤسف له أن تكون تعبيرات وملامح الممثـــل لا تتعدى الحدود العادية ، لأن هذا يتطلب موهبة كبرى من أجل التغاضى عن هذه الملامح العادية ، و «آليك جينز» مثال على هذا ، فهو لا يجذب انتباه أحد اذا دخل الى قاعة مليئة بالناس ، فى الوقت الذى يكون قد نال فيه تقديرهم على دور له فى فيلم قد شاهدوه بالأمس .

وقد صرح لى آليك ذات مرة كيف تجرأ بكل الحاح

ليفوز بدور « فاجان » فى (أوليفر تويست) ، وهذا الدور كان يستلزم ممثلا أكبر منه سنا ، وتبدو على هيئته الطبيعية ملامح الشر ، واحتج آليك جينز على المخرج « داڤيدلين » وقال له فى تحد : « أنت وزملاؤك لا تبحثون عن ممثلين وانما عن نماذج ، هل فكرت فىّ مثـلا لكى أقوم بدور فاجان ؟ » فأجاب دافيدلين « قطعا لن أفعل ذلك أبدا » ثم غير رأيه فيما بعد .

★

السـيطرة على العاطفة

وثمة فكرة خاطئة تشيع فى وسط الممثلين تقول : ان الممثل عليه أن يكون «دائم الانفعال وبشكل غير مستقر .» ولا شك أن هذه الفكرة قد نشأت من طبيعة عمل الممثـل التى تضطره الى اظهار مشاعره أمام الجماهير ، وهـذه المشاعر تكون ظاهرة بوضوح ، وسهلة الاخراج . وعلاوة على ذلك ، فان الممثل تعود على التعبير عن انفعـالاته ، واخراجها بطريقة تجعلها مرئية للجمهور ، وهذه العـادة تتحكم فى حياته الخاصة ولا مفر له منها . مثل البحار أو (الجوكى) اللذين يحملان فى طريقة مشيتهما طابع مهنتهما .

حقا يجب أن يكون من السهل — الى حـد ما —

على الممثل أن يؤدى جميع الانفعالات ، ولكن يجب عليـه أيضا أن يعرف كيف يتحكم فيها أكثر من عامة النـاس . وحيث أن التمثيل هو تذكرة للانفعال ، فيجب على الممثل أن يظل دائما بعيدا تماما عن الانفعالات ، حتى يستطيـع أن يسأل فى نفسه فى لحظة الانفعال : « الى أى حـد يكون ما أشعر به خاصا بى ؟ وماذا يجب أن أحتفظ به لنفسى لكى أستفيد منه فيما بعد ؟ »

وقد يبدو لك أن هذا التفكير جامد ، وغير انسانى ، ولكن هذه هى ثقافة شاذة بالنسبة لأغلب الممثلـين الذين تكون حياتهم وتجربتهم الشخصية هى (الخامة) الأولى لعملهم ، وهذا الشذوذ مؤلم جدا ، ويكون الأمر سـهلا عندما يتظاهر بالانفعال أو ينقل التأثير المطلوب من تمثيـل الآخرين — وباختصار « أن يقلد » .

وعلى الممثل أن يعرف كيف يظل مسيطرا على نفسـه عندما يعيد أحداث الانفعال ، ويكون شعوره أصيـلا ، ولكن دون أن يتهرب من مراقبة نفسـه ، ويحضرنى الآن مشهد سينمائى لممثلة شابة كان عليها أن تمثل أزمة عصبية ، فأدت دورها باتقان ، حتى أصبحت فى حـالة هيستيرية ، وأذرفت دموعا حقيقية ، وخرج كلامها متقطعا ، وفقـدت

كل سيطرة على حركاتها ، وبالتأكيد كانت النتيجة حقيقية ، ولكنها لم تكن تمثيلا ؛ لأن الممثلة لم تسيطر على نفسها ، ولم تستطع اشعارنا بالحقيقة ، فاضطررنا أن نعيد تصوير المنظر فى يوم آخر .

الخبرة المسرحية

ان أغلب ممثلى السينما فى آوربا يبدءون تمثيلهم على المسرح ، ويعودون اليه من حين لآخر ، ويرجع ذلك لنظـام اقتصادى أكثر منه فنى ، وليس معنى هذا أن ممثل السينما عليه أن يتلقى بالضرورة مبادىء فنـه من المسرح ؛ ففى أمريكا مثلا نجد أن مراكز السينما والمسرح يبعد بعضهما عن البعض جغرافيا ، ويندر أن يكون للممثل السينمائى أية خبرة مسرحية .

ومـع ذلك — وبشىء من التحفظ —فان الكثـيرين يعترفون بفضل الاتصال السابق بالمسرح . ومع أن حرفية المسرح Technique تختلف عـن حرفيـة السـينما الا أنه توجد بعض الصفـات المشتركة فى كلتـا طريقتى التعبير — كما ذكرنا آنفا — مثل الخيال والسيطرة على العاطفة .

فالمسرح يقدم بلا شك أكثر الشروط ملاءمة لتنميـة

هاتين الصفتين ، ما دام الجانب الآلى ليست له أهمية تذكر فى المسرح ، كما أن التمثيل الذى يتم على المسرح بطريقة مستمرة لا تنقطع يسهل على الممثل أن يكون صورة صحيحة عن الشخصية التى يمثلها ، كما أن (البروفات) تعطيه الوقت الكافى لاتقان التفاصيل عن طريق المحاولة والخطأ ، وكذلك يسمح له التمثيل أمام الجمهور بعمل التصحيح اللازم على ضوء انفعال المتفرجين له .

ويستطيع الممثل الذكى أن يوفق بسهولة بين المستلزمات الخاصة بالتمثيل فى السينما وبين خبرته المكتسبة من المسرح ، بشرط أن يكون لديه التواضع الكافى ليقتنع بأهمية تهيئة نفسه للسينما .

وعند كتابة هذه السطور كنت أعمل فى فيلم مع ممثل مسرحى يبلغ الثالثة والسبعين من عمره ، ولم يسبق له التمثيل فى السينما ، ومع هذا فقد استطاع أن يتغلب على الاضطراب الأول الناشىء من العمل غير المستمر أمام الكاميرا ، وأن يجعل صوته ونبراته وحركاته تتلاءم مع مستلزمات هذه الوسيلة الفنية الجديدة للتعبير ، ولقد أحرز هذا التوفيق بفضل فطرته وخبرته المسرحية الطويلة .

ومن ناحية أخرى نجد فى أكبر استوديوهات هوليود

مدارس لفن الدراما تنوب الى حد ما عن الخبرة المسرحية ، كما أن أحد الاستوديوهات الهامة بانجلترا تجعل الممثلين الشبان يمضون فترة على المسرح ، ثم ينتقى منهم النجوم بعد ذلك .

والواقع أن لهذه الطريقة محاسنها وعيوبها ؛ فالخبرة المسرحية يجب أن تتنوع حتى تكون مفيدة ، فالممثل الذى شب على تقاليد المسرح الكلاسيكى لن يجد لنفسه مجالا فى أغلب الاستديوهات وفضلا عن ذلك عليـــه أن يدرس فنه باتقان . أما بالنسبة للهواة الذين لا يملكون الا خبرة ضحلة وعقولا لم يكتمل نضجها ، وليس لديهم موهبـــة التمثيل الحقيقية وانما يطغى عليهم الشـــعور بأهميتهم ، فانهم فى أغلب الأحوال سوف يعوقون المخرج الذى قـــد يفضل صراحة العمل مع ناشئين .

وربما يفسر لنا هذا سبب العداء المتبادل بين جمعيات هواة السينما وهواة المسرح . ويمكن تجنب هذا بقليل من التسامح من كلا الجانبين .

فاذا كنت قد أتيت من صفوف هواة المسرح فنرجـــو منك أن تقترب من السينما فى تواضع ؛ لأن هذا ســـوف يفيدك كما نأمل أن نشرح لك فيما بعد .

الخطوات الأولى أمام الكاميرا

كن طبيعيا

هذه هى الكلمات التى يوجهها المخرج غالبا الى الممثل وهو يتهيأ للوقوف أمام الكاميرا للمرة الأولى .

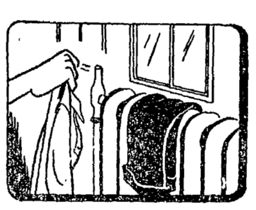
« لا تحاول أن تمثل . دع نفسك على سجيتهـا وكن طبيعيا » وسوف يقول المرء : ليس هناك أعقل وأسهل من هذا الطلب . ومن المتفق عليه ان المرء اذا وضع نفسه تحت تصرف المخرج فان الأثر الذى يريده لن يخرج عن مألوف السلوك العادى فى أغلب الأحيان .

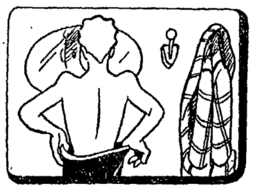
ولكن انتظر حتى تقوم ببعض الخطوات على (البلاتوه) أمام عين (الكاميرا) الفاحصة ، وأن تصل الى المكان المحدد ثم تستدير قليلا دون أن تقيم وزنا للكاميرا ، وبعـدها سترى كيف تكون طبيعيا .

*

المظهر الطبيعى

فى الواقع أنك لن تستطيع أن تكون طبيعيا ، لذا عليك أن تتظاهر بالطبيعية، كما يجب أن يكون سلوكك عاديا ،وأن

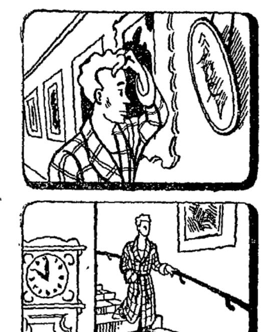


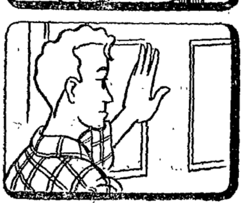


العقبة الأولى . ان الحـركة التى تعرض على الشـاشة بطريقة متسلسلة غالبا ماتمثل على أجزاء منفصلة .



تترك للكاميرا أن تصور كل ما تريده هى . وعلى هذا ، فان جميع المراحل لا تتشكل بنفس الطريقة فى الحـركة الطبيعية .





المنظر مقسم الى ست لقطات (صورت فى فترات متباعدة جدا) وتكون فى مجموعها مشهدا من فيلم « قارب من **الورق »** .

فاذا كان المخرج الذى تعمل معه يتقن عمله فانه سيكون على علم بكل هذا ، فعندما يقول لك : «كن طبيعيا» تكون هذه طريقة مهذبة لكى يقول « لا تمثل هذا المنظر أكثر مما يستحق من الناحية (الدراماتيكية) لكى تثير الانتباه حول مواهبك الثمينة » .

ولنأخذ مثلا هـذا المشـهد البسيط الذى يبدو أنه لا يتطلب كثيرا من «التمثيل» * « ألقى شـاب بنفسه فى نهر بارد المياه ؛ لينقذ طفـلا جرف التيار قاربه ، فاستدعته أم الطفل الى منزلها وطلبت منه تغيير ثيابه المبتلة » .

ولاخراج هذه القصة على الشاشة يجب أن تقسم الى ستة مناظر أو لقطات منفصلة يستغرق الواحد منها عـدة ثوان مثل :

١ — منظر كبير لجهاز تسخين المياه فى الحمام وقد علق عليه بنطلون . تظهر يد الشاب فى الصورة وهى تخلع الملابس المبتلة وتأخذ البنطلون .

٢ — يرتدى الشاب البنطلون ثم (الروب دى شامبر) ويتجه نحو الباب .

٣ — فى مؤخرة الصورة درجـة من السلم وباب الحمام وفى المقدمة حوض للسمك . يفتح الباب ويظهر الشـاب . يقع بصره على السـمكة فى الحوض ، يتوقف لحظة ، ثم يواصل سيره .

---

* المشهد مأخوذ عن فيـلم صامت للهـواة « قارب من الورق » من اخراج تونى روز . وهـذا المشـهد ــ بالرغم من أنه صامت ــ يصلح لأن يكون جزءا من فيلم ناطق للمحترفين.

٤ — ممر . يتطلع الشاب الى اللوحات التى تزين الجدار . ويتوقف أمام المرآة ليرتب شعره ثم يستمر فى سيره .

٥ — آخر السلم المؤدى الى الصالة . ينزل الشاب على السلم . ويعبر الصالة ثم يتجه الى حجرة الطعام .

٦ — باب حجرة الطعام . يظهر شاب فى الصورة . يقف ويسعل ثم يفتح الباب .

الصعوبات الأولى

ان تقسيم الحركة المتسلسلة الى « أجزاء منفصلة » هو العقبة الأولى فى سبيل السلوك العادى ، ومعنى هذا أن الممثل عليه أن يقوم بالربط بينها عند اللحظة المحددة عندما يعطى المخرج اشارة البدء قائلا « دوّر » . ثم يتوقف ساعة أو أكثر فى انتظار الفنيين الذين ينقلون -- فى أثناء ذلك — (الكاميرا) الى موضع جديد ، ويعدون الضوء فى جزء آخر من (الديكور) .

وفى مشهد كهذا ، يعاد جزء من كل لقطة عدة مرات ،

ولكنه لا يعاد فى مجموعه ، لذا يجب على الممثل أن يتخيل الحركة فى مجموعها حتى ترتبط الأجزاء ببعضها .

فمثلا لا يجب أن تتغير مشيته فجأة عند الانتقـال من لقطة الى أخرى ، وكذلك لا يجب أن يتغير التعبير المرتسم على وجهه ، فاذا كان يضع يده فى جيب (الروب دى شامبر) فى نهاية اللقطة (٣) فيجب أن تظـل يده هـكذا فى بداية اللقطة (٤) .

وحتى لا يتعقد الأمر كثيرا ، فلا يلزم أن تصور المناظر بالنظام الذى تظهر به على الشاشة . وفى هذه الحالة يكون من الأسهل تصوير الشاب عند نزوله السلم بشعره المرتب قبل المنظر الذى نراه فيه وهو يرتب شعره أمام المرآة .

حقا ان مجموعات المحترفين ومعظم مجموعات الهواة يعتمدون على (فتاة السكريبت) التى وظيفتهـا ملاحظـة تسلسل الحركة بين اللقطات ، ومنع الممثل من الظهور على السلم وهو منكوش الشعر مثلا .

ومع هذا فلا يجب أن يختار الممثل أسهل الطرق ويعتمد تماما على (فتاة السكريبت) ، لأنها لن تستطيع مساعدته فى المواقف الخاصة بتسلسل الفكرة والعاطفة .

ضع نفسك مكان الشـاب الذى يخرج من الحمـام ويلمح السمكة فى الحوض ، ولقد قلنا سابقا : انه لا يكفى أن يبدو الممثل طبيعيا ، ولكن يجب اتاحة الفرصة للكاميرا كى تصور النقطة الجوهرية فى المنظر .

وفى هذه الحالة يستخدم السمك فى تذكيرنا برب البيت، وهو الزوج الذى رأيناه يرحل للصيد .

وفى الحياة الواقعية ، تسجل العين والعقل بسهولة منظر السمكة ، أما فى الحالة التى يمر فيها مثل هذا المشهد دون أن يلمحه المتفرج ، فهنا يحسن أن نعزل هـذا المشهد ، ونبرزه بأن يتوقف الشـاب عنده ، ويوجه النظـر اليه فى نفس الوقت فان كل مبالغة قد تفسـد المظهـر الطبيعى . ويجب تجنب الأشياء غير المعقـولة واستبعاد أى حـركة لا فائدة منها .

وربما تكون الطريقة المثلى للبـدء هى تقسيم المشهد عقليـا الى مراحـل ، وأن تكون وراء كل مرحـلة فكرة تناسبها . مثلا :

عند ارتدائك الثياب فكر على هذا النحو « انها ليست رديئة ، وأحب أن يكون لى مثلها » .

واستمر فى هذا التفكير حتى بداية المنظر التالى الذى تمر فيه من باب الحمام . وعند رؤيتك للسمكة ضــع فى ذهنك فكرة جديدة ، « هذه سمكة . فمن الذى اصطادها ؟ لا شك أنه زوجها الذى أعتقد أنه يصطاد اليوم ؛ لذلك فهى بمفردها مع ابنها » .

وعندما تسعل قبل أن تفتح باب حجــرة الطعـــام قل لنفسك : «هذا أفضل لكى أشعر السيدة بحضورى» .

فاذا توصلت الى تقسيم كل مشهد بهذه الطريقة ، فان كل الحركات الزائدة ستزول تلقائيا بينما تبرز الحركات الأساسية ولهذا أهمية خاصــة فى السينما الصامتة أو فى مشهد صامت من فيلم ناطق .

وربما يبدو لك أن الأفكار التى لا يمكن تصويرها ، تكون قليلة الأهمية من ناحية طبيعتها الحقيقيـــة . ومن البديهى أن لا فائدة من التفكير على هذا النحو « آه ! على الآن أن أرى السمكــة . فألقى عليها بنظرة . ومثل هــذه النظرة تكفى والآن أواصل سيرى » . ولكن هذا التفكير سلبى لا يعتمد عليه أما التفكير الايجابى فهو الأهم .

واذا تمكنت أن أريك فيلم « قارب من الورق » فانى سوف ألفت نظرك الى المناظر التى مثلها الشاب (الذى لم

يسبق له التمثيــل فى السينما أو فى المسرح) والتى كانت وراءها أفكار تناسبها . وهناك بعض المناظر الأخرى التى كانت تبدو فيها حركاته آلية تماما — ليس بمعنى أنهــا جامدة ولكنها آلية لأنه لا يشعر بدافع لها الا ما يتطلبه السيناريو كالانتقال من (أ) الى (ب) وانظر الى اليمين ... الخ .

وفى بعض الحالات يكون السبب انه لم يوفق فى العثور على الفكرة المطلوبة . ويقع الخطأ على الممثل بقدر ما يقع على المخرج . وفى حالات أخرى تتلاشى الفكرة الأوليــة وتدع مجالا لتدخل الروتين فى سياق (البروفات) ووجهات النظر التى يكون هدفها اعطاء الفرصة لتدخل الناحيـــة التكنيكية .

ومن البديهى أن الممثل غير المدرب سوف يسأل نفسه هذا السؤال : « لماذا اذن لا يبدءون فى التصوير — بدلا من العبث بالآلات والاضاءة — طالما أنى على أتم الاستعداد لتمثيله بشكل طبيعى ؟ » .

ولكنه سيتذكر أن الفنيين يجب أن يراعوا جانبهم من العمل ، وأنه يوجد رباط وثيق بين عملهم وعمله ، كمــا

سنرى . وسوف يجدد فكرته بالنسبة لكل لقطـة وبهذا يوفر على نفسه عناء التفكير أثناء (البروفات) .

التعديل فى البروفات

وثمة مشكلة أخرى تبرز عندما يقرر المخرج أن يعدل فى الحركة — بعد بروفة أو بروفتين — من أجل أن يتيح فى الغالب للكاميرا أن تسجل الحركة بشكل أكثر وضوحا . وهنا يجب بالتالى أن تعدل الفكرة الخاصة بالحركة .

وقد حدث فعلا مثل هذا التعديل فى منظر (السمكة) فعند خروج الشاب من الحمام رأى السمكة للمرة الأولى ثم واصل سيره بعد ذلك واستمر فى النظـر اليهـا حتى خرج من بؤرة العدسة ، ولكننا لم نستطـع رؤية وجـه الشاب على الشاشة عند ما لمح السمكة ؛ لأن المسافة بين وجهه والكاميرا كانت بعيدة . كما انه قد تسرع فى التوقف مما جعل المنظر خاليا من أى دلالة فطلبت منه ألا ينظر الى السمكة حتى يقترب من الحوض . وقد غير هذا الطلب من مجرى تفكيره ، ففى أثناء البروفة التالية كنا نراه بوضوح وهو يبعد نظره عن السمكة حتى وصل الى النقطة المحددة.

ولم تتمكن من جعل المنظر طبيعيا الا فى النهاية تقريبا ،

بعد أن توصلنا الى فكرة ايجابية جـديدة تملأ الثغرات . وقد أتى لنا الموقف الأساسى للفيلم باحدى هذه الأفكار . فالمنظر السابق يدل على أن الشاب أتى من منزل متواضع وقد وجد نفسه فجأة فى (فيلا) واسعة فاخرة الأثاث على شـاطىء النهر ، لذلك فهو يتطلع باعجاب الى النوافـذ الضخمة ، والمفروشات الثمينة قائلا لنفسه : « يا الهى ! كم هو جميل هذا المكان ؟! » . قبل أن يقـع بصره على السمكة .

وهنا يظهـر أقل وميض للانعكاس على الشـاشة بوضوح ، لأن اللقطة كانت كبيرة متوسطة وكانت الاضاءة معدة لاسقاط أكثر الضوء على نقطة معينة .

وبهذا نكون قد وصلنا الى المرحلة التى تشترك فيهـا (الكاميرا) فى التمثيل ، فحتى الآن ، كنا ممتنعين عن تقريب (الكاميرا) أو الاضاءة أكثر من ذلك ، ولكنهما قد فرضـا أنفسهما بطريقة لا يمكن تحاشيها ، وبدءا فى مزاولة تأثيرهما على تمثيل الممثل . ولذلك فيجب أن يوضعا فى مكانهما ، كما يستحسن اعتبارهما أدوات مساعدة وليس عقبات .

الكاميرا ومجال التمثيل

ان الكاميرا هى المتفرج الوحيد المرئى بالنسبة للممثل

السينمائى ، وهى تختلف عن جمهور المسرح فى هذا المعنى ؛ لأنك لا تستطيع السيطرة عليهـا فى حين أنهـا هى التى تسيطر عليك . مثل كما تريد ، ولا تنفذ قواعد الكاميرا ، ولكن لن يساوى هذا شيئا .

فكر فى رد الفعـل الذى حـــدث للشاب عند رؤية السمكة . لقد ظهر رد الفعل هذا بوضوح لأن الشاب ظهر



ان مجـال حركة الممثل يجب أن تغير تبعـا للمسـافة بينه وبين الـكاميرا . ففى المنظر رقم (١) تكفى الحركة البسيطة فى التعبير للدلالة على أن الممثل قد لاحظ السـمكة . أما اذا كان بعيدا عن الكاميرا — كما فى المنظر رقم (٢) — فعليه أن يضـخم من حـركته حتى يصـل الى نفس النتيجة .

فى لقطة كبيرة متوسطة بمعنى أن صورته وجزء من صدره ملأ الشاشة عموديا أما اذا كان المنظر متوسطا فان أحـداً لا يستطيع أن يشاهد رد الفعل ، ومن البديهى انه كلمـا

صغرت الصورة على الشاشة كلما كان يلزم تضخيم الحركة بالتالى ، حتى يستطيع الجمهور أن يلاحظها .

ومن الاعتقاد الشائع أن التمثيـل السينمائى يتطلب مجالا أقل فى الحركة عنه فى المسرح وذلك لأن التعبيرات والحركات فى التمثيل المسرحى لا بد وأن تكون مبالغا فيها حتى يتمكن جمهور الصفوف الأخيرة من رؤيتها أما فى السينما فلا يجوز هذا الا فى الأفلام التى تصور حركات وتعبيرات صغيرة فى مناظر كبيرة . وعندما نريد أن نبرز شيئا صغيرا فى منظر عام يكون على الممثـل أن يجسم الحركة أكثر من العادة .

ففى فيلم (قارب من الورق) كنا نريد أن نظهر طبيعة المكان ، والزوج الذى خرج هو وصديقه للصيد وهمـا يربطان قاربهما ، ويتجهان نحو احدى المقاهى على الشاطىء ، وحتى نبرز كل هذا قررنا أن نصور كل هـذا المشهد فى منظر عام . وبالتالى ، يكون على الصديقين أن يبالغا فى نظرتهما الى المقهى فى حين أن مثل هذه النظرة نفسها تعتبر شاذة لو صورت فى منظر كبير .

أنواع المناظر

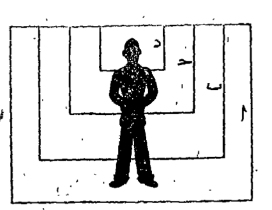
فى المسرح يوجد حد أدنى لمجال التمثيل ، يتغير بالنسبة

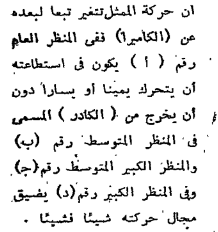
لأبعاد الصالة . أما فى السينما ، فيتغير هذا الحد الأدنى تبعا لطبيعة المنظر . فيجب اذن على الممثل أن يتعود على هـذه المصطلحات التالية التى تستعمل فى العالم كله .

منظر كبير جدا (م • ك • ج) ، وفيـه تملأ الرأس الشاشة عموديا من الذقن حتى الجبهة .

منظر كبير (م • ك) ، الرأس والكتفين .

منظر كبير جدا (م • ك • ج) ، وفيـه يملأ الرأس




ان حركة الممثل تتغير تبعا لبعده عن (الكاميرا) ففى المنظر العام رقم (أ) يكون فى استطاعته أن يتحرك يمينا أو يسارا دون أن يخرج من (الكادر) المسمى فى المنظر المتوسط رقم (ب) والمنظر الكبير المتوسط رقم(ج) وفى المنظر الكبير رقم(د) يضيق مجال حركته شيئا فشيئا .

منظر متوسط (م • م) ، يظهر الجسم حتى الفخذ .

منظر جماعى (م • ج) ، الانسان بكامل طوله .

منظر عام (م • ع) الانسان بالكامل مع ترك مسافة من أسفل ومن أعلى .

ويستطيع الممثل فى (السيناريو) الدقيق جدا ، أن يجد

تفاصيل كل منظر ، مرموزا اليه بالحروف الأولى ، ولكن للأسف فان السيناريوهات التى من هذا النوع نادرة جدا وكذلك يندر أيضا المخرجون الذين يتبعون نص (السيناريو) بدقة .

وعلى كاتب (السيناريو) المحترف أن يعرض الحركة فى الفيلم على شكل مجموعة من اللقطات المرقمة تسمى مشهدا ، ويفهم من المشهد انه جزء من حركة تجرى فى نفس (الديكور) .

ثم تترك للمخرج بعد ذلك مهمة تقسيم المشهد الى عدد من المناظر المتوسطة أو الكبيرة ... الخ .

وقد يعد بعض الهواة — الذين يرغبون فى توفير شريط السيلولويد — سيناريوهاتهم بطريقة أكثر تفصيلا منظرا بعد منظر . ولكنهم قد يتطرفون من ناحية أخرى فيعملون بلا سيناريو اطلاقا . اذ أنهم كهواة يميلون بطبيعتهم الى الخروج عن المألوف فى طريقة عملهم . كما أن خبرتهم ضئيلة . لذلك يكون من الصعب أن نقتبس من طريقتهم منهجا عاما يسير عليه كل الهواة .

ومما سبق يمكننا أن نقول : ان الممثل قلما يعرف من السيناريو الحجم الذى ستعرض به الصورة على الشاشة .

وغالبا لا يصل الى معرفة هذا الا عند (بروفة) التصوير .

وكل ما عليه هو أن يسأل المصور عن المستوى الذى ستصوره به عدسة التصوير ، وهل ستبرز كتفيه أو صدره ، أو ساقيه . ولن تحدد الاجابة عن هذ السؤال مجـــال حركاته فقط بل طبيعتها أيضا . فلا فائدة من تحريك أصابعه بعصبية لكى يعبر عن اضطراب فكره اذا كان المنظر الذى سيصور به كبيرا ، لأن أصابعه فى هذه الحالة لن تظهر فى الصورة .

الكاميرا والحركة

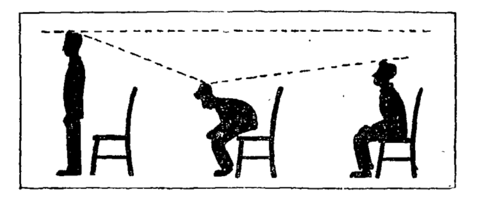
عند كلامنا عن حجم المنـــاظر كنا نفترض أن الكاميرا تظل ثابتة أثناء تصوير المنظر . ولكن الحال ليس هـــكذا دائما .

فتستطيع الكاميرا أن تتبعك بطريقة (البان) الأفقى ، أو (التيلت) الرأسى كما تستطيع أن ترجـع للوراء أو تتقدم للأمام على عربة صغيرة (شاريوه) ، أو أن ترفع بواسطة الونش (كرين) ويصور المنظر من أعلى .

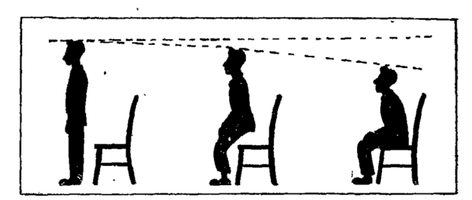
وتتحكم كل هـــذه الحركات الخاصة بالكاميرا فى حركات الممثل الى حـــد ما . ولنفرض أنك تعبر مكانا ثم

تجلس بعد ذلك على مقعـــد ، وتريد أن تظل فى وسط الصورة دائما . فى مثل هذه الحالة تتبعـك الكاميرا أولا بطريقة (البان) ثم (بالتيلت) عندما تهم بالجلوس على المقعد .

ومن الضرورى أن يتم تنفيذ هاتين الحركتين فى حركة واحدة متصلة ؛ لأن كل حركة غير منتظمة تذكر الجمهور



حتى يستطيع المصورأن ينقل الكاميرا دون أن تهتز ، يجب على الممثل أن يرسم حركته على شكل خط منحنى ببطء ، ومنتظم كما فى الصورة أعلاه ، وهذا أفضل من الانحناء ، ثم القيام كما فى الصورة أسفل هذا الكلام .



مباشرة بالآلة المختفية وراء المنظر وتفسد الايحاء بواقعية المنظر . وفى استطاعتك أن تساعد المصــور وذلك بتبطىء خطواتك قبل أن تبدأ فى الجلوس حتى يصل اليك ويتمكن من متابعتك ، وذلك بأن تحاول أن تتبع خطًا منحنيا بسيطا ومتصلا بدلا من أن ترسم خطا متعرجا .

عليك أن تتذرع بالصبر عند تنفيذ هذه التفاصيــل التى قد تبدو لك عديمة الأهمية ، وعليك أن تتدرب حتى تصبح هذه التفاصيل من طبيعتك الثانيــة . والا فانك تخاطر بالظهور على الشاشة أحيانا وأنت غارق فى الظلام الى أن ينتشلك المصور من جديد .

الحاجة الى الدقة

اذا كان من المهم أن تكون الحركات متصلة فان من الأهم أن تكون كذلك دقيقــة . فاذا حسبت المــدة التى تستغرقها التفاتة الرأس ، وتوقفها أثناء عمــل (البروفة) فعليك أن تفعل الشىء نفسه عند التصوير النهائى .

ولهذا الأمر أهمية كبرى لعدة أسباب . لأن المشــكلة الأولى لدى جميع هواة التصوير هى أبعاد الكادر .

لهذا يسرع اليك مساعد المصور بعد اتمام (البروفة)

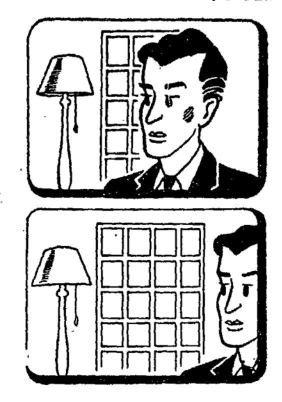
وبعد أن يكون الكل مستعدا — وبيده شريط يقيس به المسافة بينك وبين (الكاميرا) حتى يحدد مكانها الملائم ، وأحيانا ، يكون من الضرورى أن تؤخذ المسافات من الجهات المختلفة التى ستتحرك فيها ، كما يجب أن يعدل تحديد الموضع أثناء التصوير حتى تظل صورتك واضحة .

ومن البديهى أنك لو ابتعدت عن(الكاميرا) أثناء اقترابك أو ابتعادك عنها فان هذا يؤدى بك الى الخروج من مجال البؤرة ، وعندئذ تكون صورتك غير واضحة على الشاشة .

وفى المناظر العامة أو المتوسطة يكون المجال أضيق أمامك فى الحركة ، وأحسن ما تفعله عندئذ هو اطاعة المصور .

وكقاعدة عامة ، كلما كان المنظر كبيرا كلما ضاقت حدود الحركة وليس سبب هذا هو أبعاد المجال البؤرى فقط ، لأن تكوين الصورة والاضاءة يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا ، ويتدخلان فى التمثيل أيضا . ولن تتوسع فى موضوع تكوين الصورة هذا لأنه ليس من مهمتك أن تفكر ان كانت صورة وجهك واضحة أو معتمة فى الظل أو فى الضوء ، ودع هذه المهمة لمدير التصوير ، واعلم مع

ذلك أنه لا يجب أن يقطـع جانب من رأســك عند طرف، الصورة ، لأن ذلك يظهر فراغا كبيرا عند الطرف الآخــر ويحدث مثل هذا العيب فى المنظر الكبير اذا ما خطر لك أن تنحرف بضعة سنتيمترات — يمينا أو يسارا — عن المكان المحدد .



عندما يتقدم الممثل الى منظر كبير عليه أن يقف بالضبط فى المكان المعين له من قبل ، والذى حدد بعلامة على الأرض . فاذا وقف بعيدا ببضعة سنتيمترات، فان تأثير ذلك سيظهر مشــوها على الشاشة كما فى الصــورة الثانيــة .

ولا تهمنا الاضاءة حاليا الا من حيث انها تسقط أكبر كمية ممكنة من الضوء على الحركات التمثيلية للممثــل وهيئته . وعادة ما يلاحظ مدير التصوير الحركة أثنــــاء (البروفة) ثم ينظم الاضاءة بعد ذلك . وأحيانا ، يتطلب

الموقف بعض التغييرات الطفيفة فى الحركة حتى يمكننا حل آى مشكلة فى الاضاءة ، وفى استطاعة الممثل أن يصل الى غرضه دون أن يهتم بالتساؤل — أكثر من اللازم — عن علة هذا الشيء .

ويجب أن تكون الحركة ، التى أعدت الاضاءة خصيصا لها دقيقة ، حتى يمكن ابراز النقط الأساسية فى المنظر .

ولنتذكر اللقطة الأخيرة من المشهد الخاص بفيلم « قارب من الورق » والتى يسعل الشاب فيه عندما يفتح باب صالة الطعام ، فنلمح الشابة صاحبة الدار وهى ترتب الأكواب على الصينية وتسير بضعة خطوات قبل أن تلمح الشاب الذى دخل صالة الطعام . فتتردد وتبتسم . وفى هذه اللحظة المعينة يضىء وجهها شعاع من الشمس يأتى من النافذة . فى مثل هذا الموقف قد تضيع الابتسامة والتردد فى الظلام اذا أسرعت الشابة فى وصولها الى النقطة المحددة بعدة ثوان .

اعرف مكانك

لكى نسهل على الممثلين عملهم فاننا نحدد لهم مكانهم على الأرض بالطباشير أو بواسطة شريط لاصق .

وتعتمد الطريقة التى تصل بها الى مكانك على نوع المنظر الذى يجرى تصويره وعلى طريقة تمثيلك أيضا .

والطريقة الأكثر سهولة ووضوحا هى : أن تنظر الى الأرض وأن تتجه مباشرة الى غرضك . ولكنها طريقـــة سخيفة ، وكثيرا ما يستخدمها «سبنسر تراسى» الذى اشتهر بعادة النظر الى قدميه أثناء السير ، وهى تعتبر من مكونات شخصيته الخاصة . أما بالنسبة للممثل الهاوى فعليـــه أن يتجنب تقليده لأن هذا سيجعله متكلفا وسيفقده جاذبيته .

وكثيرا ما يعد الممثل الخطوات التى تفصل بين علامة وأخرى أثناء البروفة ثم يعتمد على ذاكرته وحاسة أبصاره لكى يصل الى المكان المحدد بعد ذلك .

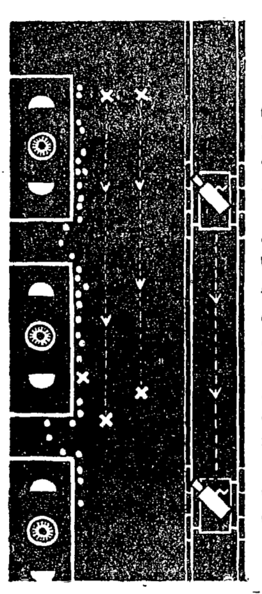
ويمكن أحيـــانا استخدام قطـع الأثاث كعـلامات للاسترشاد : كضغط جزء من المنضدة على جسمه ، وكلمس أطراف قدمه للكرسى . ولهذه العلامات فائدة كبيرة — وخاصة عند تصوير المناظر من مكان عال — حيث تكون الأرضية مرئية ولا يجوز استخدام أى علامة بالطباشير .

وهناك بعض المنــاظر التى تستلزم التنسيق التام بين الممثل والفنيين الآخرين .

وعلى الممثل أن يعرف بالضبط — فى بعض الحالات

الخاصة — المكان الذى يجب أن يكون فيه عند التصوير لكى يتابع الكاميرا ، وعندئذ يصبح ايقاع الخطوات عاملا أساسيا .

وهكذا ، ففى فيلم (سر ساوباولو) كنت أقوم بدور



عند تصوير المناظر بطريقة (الشاريوه) العربة . يستلزم ذلك غالبا تنسيقا محكما بين الممثل ومجموعة الفنيين العاملين معه ، وهذا التخطيط يمثل منظرا من ديكور فيلم ، وعلامات (x) تدل على أماكن دخول وخروج اثنين من الممثلين وهما يسيران فى صالة اللعب أثناء تصوير الكاميرا (الموجودة على اليسار) أمامهما . ويلاحظ أن الوضع النهائى للممثلة الأولى (علامة x على اليمين) وهى تقف بالقرب من مائدة اللعب يمكن تصويره من خلال المسافة بين الممثلين الآخرين ، وحتى يمكن الوصول الى أماكنهما الخاصة كان عليهما أن ينظما خطواتهما تبعا للحوار .

مدير كازينو ، وكان على أن أستقبل بطل الفيلم « جورج رافت» فى لحظة معينة فى ردهة الكازينو ، وأن أرافقه حتى يعبر صالة اللعب . كما كان على أن أتوقف أثناء حديثى عند كلمة معينة فى الحوار وأثنـاء تصـوير الكاميرا لنا بالشاريوه — حتى تظهر البطلة « كولين جراى » بيننا فى مؤخرة المنظر .

واستطعت أن أنظم خطواتى تبعـا للحـوار الا أننى لاحظت أثناء (البروفة) أنه كان يجب على النطق بأى جملة عندما أمر على اللاعب الثالث فى الروليت .. الخ . وقـد استطعت حينذاك أن أتمهل أو أتعجل تبعا لما يتطلبه الدور .

*

الحسابات والمقاييس

لا يصح اهمال كل هذه الجوانب الفنيـة التى سبق ذكرها ، كما انه لا يجب اعطاءها أهمية أكثر من اللازم . وعلى أساس تقديرنا الحالى لمستوى معرفتنا فان كل هذه الحسابات سوف تزعجك ، وتجعلك تتساءل بلا شك : كيف يمكن للمرء أن يفكر فى كل هذه الأشياء فى وقت واحد ؟ وأن يحافظ فى نفس الوقت على واحد من هـذه الأشياء ألا وهو : الفكرة الكامنة وراء الحركات ؟

وسوف ترى أن المرء يستطيع — بعد التفكير فى مشهد ما بكامله — أن يخصص للناحية الفنية البروفات الأولى لكل لقطة ، وبعد تعوده على هذا ، سيتدخل التفكير فى التمثيل مرة ثانية ؛ فالعادات تتكون من (البروفات) . ويلاحظ المرء مندهشا أن التطورات المعقدة جدا تعمل كما يقال تلقائيا بعد وقت قصير .

والى الآن ، فنحن لم تتحدث الا عن السلوك العادى ، ومع ذلك فقد ألممنا سريعا بالموضوع الذى يكون جوهر الفن الدرامى وهو : تفحص الشخصية وابراز العاطفة . والواقع أن أهم مافى التمثيل السينمائى هو السلوك الطبيعى والمهارة فى تنفيذ الأحداث الجارية حسب الخطة الموضوعة من قبل وبطريقة أكثر تجريدا مما فى الحياة العادية .

وقد حاولنا أن نشير الى أن هذا يتطلب معرفة بالعمل وتدريبا عليه . وقد حدثت ضجة كبيرة حول بعض الأفلام التسجيلية التى يظهر فيها أفراد عاديون أثناء قيامهم بوظائفهم التى يشغلونها طوال حياتهم ، وهؤلاء الناس —كما يقال— ليس لهم ماض ولا دراية فنية بالسينما ، وهم يمثلون أيضا بطريقة طبيعية لا تقل عن أى ممثل . ومن هذا فان معرفة العمل

تأتى هنا من ناحية الشخصيات التى تصور ، وانما يرجع الفضل الى السينمائيين الذين استطاعوا أن يصوروهم دون أن يحدثوا اضطرابا فى عملهم اليومى .

ولنأخذ عاملا فى مصنع ونطلب منـــه أن يدير آلته ، فهذه هى حرفته الذى يعرفها جيدا ، كما أن التمثيل هو حرفه الممثل ، فماذا تكون النتيجـــة ؟ تكون النتيجة هى صلاحيته بالتأكيد .

لنأخذ نفس الرجل مرة ثانية وننتقل به الى مجـــال جديد عليه ، ونطلب منه أن يدير رأسه ذات اليمين ، وأن يرفع عينيه ، وأن يتحدث تارة بصوت مرتفع وتارة بصوت منخفض . وباختصـــار ، نكلفـــه بكل ما تستلزمه الدورة الكاملة للتعبير السينمائى . لن تكون النتيجة بعـــد ذلك محمودة .

ان الممثل العابر يكون صالحا عندما يكون فى مكانه ، ولكن قد يستخدمه مخرج يقبل حـــدودا معينـــــة من المستويات الفنية فى فيلمه ويترك بعض التفاصيل الدقيقة . أما من يريد الارتفاع الى مستوى جيد ، والابتعـــاد عن السطحية ، ويميل الى التحليل والخلق فانه يلتجىء الى أحد الفنيين . ومن هنا يبدأ عملك .

من الغريب فى السينما ، أن (الكاميرا) تسجل أدق حركة للممثل فى الوقت الذى يطلب منه أن يتجاهلها .

ولا يشعر العامل الذى يقوم بعمله اليومى مطلقا بوجود (الكاميرا) لأنه يجهل امكانياتها ، كالعصفور الذى يحلق فى الهواء ويمثل بكل براءة أمام الآلة البعيدة عنه . وعلى هذا فان الممثل المبتدىء يقاسى العذاب ، لأنه يعلم من قبل أن (الكاميرا) تسجل عليه كل أخطائه ، بل وتجسمها .

وسوف يتعذب ويعذب جمهوره لمدة طويلة ، مادام أنه لم يحصل على سلاح يحميه وذلك السلاح هو بساطة التمثيل . أى الشعور بأنه فى حالة جيدة مهما كانت الظروف .

الخوف من الكاميرا

لا شك أنك قد سمعت أن بعض الممثلين السينمائيين ليسوا طبيعيين اطلاقا . ويجوز هذا فى بعض الحالات ، ولكن لا يجب أن يذهب بك التفكير الى الاعتقاد فى أن

بائع لبن جميل أو بائعة عطور جميلة يمكنهما — بقليل من الحظ — أن يصبحا من ممثلى اليوم أو الغد ، وأن يمثلا كما يمارسا مهنتهما تماما .

ان كل نجوم السينما — وخاصة الذين تنقصهم موهبة التمثيل — يستطيعون التمثيل ببساطة . وقد نجحوا فى التخلص من ارهاب (الكاميرا) وعرفوا كيف يظلون دائمى الاتصال بالمتفرج ، ولنذكر جرأة « بنج كروسبى » الذى لا يستطيع أن يدعى أن موهبته تعادل موهبة السير « رالف ريتشاردسون » مثلا .

ولعلك تذكر أنك رأيت احدى الممثلات فى فيلم للدعاية تتقدم بشرح مزايا صنف معين من الصابون . حسنا . قارن بينه وبين فيلم تسجيلى يمثل فيه أحد الموظفين دورا صغيرا أمام الكاميرا يمر بالمكتب ، ويشير الى رسم معلق على الحائط بعصا صغيرة ويقوم بشرح القرض الوطنى الأخير .

النتيجة أنك ستتحمل قليلا تلك الممثلة التى قد لا تنطق الا بسخافات ولكنك لن تتحمل الخبير السىء الحظ الذى وقف يسمعك محاضرة طويلة وعلى شفتيه ابتسامة مغتصبة ورغبة أكيدة فى انهاء الحديث بسرعة .

ومما سبق يمكننا أن نقول : ان البساطة فى التمثيل عادة تكتسب بواسطة التكرار مضافا اليها قليل من الاطمئنان الطبيعى ، أو اذا شئت الجرأة ، وهى نوع من الحصانة ضد الخوف من (الكاميرا) .

ومهما كان الأمر ، فان البساطة فى التمثيل يمكن اكتسابها ، ولكن بعيدا عن (الكاميرا) الى حد ما .

فـ (المانيكان) تتعلم كيف ترفع هامتها بشىء من العظمة والسهولة فى الحركة بالرغم من الدبابيس التى تعوق جسدها الذى اتخذ لنفسه وضعا صعبا . وتدعى بعض مدارس الفن الدرامى المختلفة أنها تستطيع تعليم تلاميذها السهولة فى التمثيل . ولهذا الادعاء أساس من الصحة .

ولنفرض أنك لست (مانيكانا) أو طالبا فى مدرسة من مدارس الفنون . فانك ستجد بسهولة مادة للتمرين فى نطاق حياتك الاجتماعية العادية .

ولتتذكر ما عانيته من احساس عندما دخلت الى صالون ملىء بأناس لا تعرفهم . هل شعرت بارتفاع فى درجة حرارتك ؟ وثقل فى حركة يديك وقدميك ؟ وشعور بالاختناق ، وتصلب فى العنق ؟ اطمئن ، فنحن لا نريد منك أن تدرس هذا الموضوع بالمراسلة وانما نريد أن نبين لك أن

الاضطراب العضوى يرجع الى الناحية السيكولوجيـة ، بالرغم من آنه فيزيائى فى مظهره ، وبهذا يمكن التخلص منه بطريقة فيزيائية أيضا .

وأول خطوة تعملها ، هو أن تضع نفسـك فى أحسن



استرخى بحساب

مراكز تصلب العضلات التى يجب ان يرخيها الممثل .

حالة فيزيائية ممكنة . ولا يعنى هذا انه يجب عليك القيـام بتمرينات رياضية لتنمية عضـلاتك ، بل يكفى فقط أن تدرب جسمك وأن تدع عضلاتك تلبى أوامرك عندما تريد أن تزيل التصلب ، أى أن تسترخى .

فمن عادة الفنانة «سارة برنار» أن تستريح زهاء نصف ساعة قبل ظهورها على المسرح ، وليس لهذه العادة أساس خرافى ، فهى تقوم بها حتى تتيح لعضلاتها أن ترتخم تماما ، وحتى تتأكد أنها ستطاوعها فى الوقت المناسب .

اذا وقفت وراء الكواليس للمسرح فسترى الممثلـين ينفضون أيديهم وكأنهم يزيلون منها قطرات من الماء العالق بها قبل دخولهم المسرح . وهم بهذا يتخلصون من التصلب.

وعليك أن تعرف الطريقة التى تسترخى بهـا ، والا — وليست هذه مبالغة — يصبح الصوت الجميل محشرجا، والجسم اللين متصلبا ، والعقل اليقظ كسولا .

ويلاحظ المبتـدىء — غالبـا أثنـاء البروفة الأولى للمنظر — أن عضلاته تتصلب ، وترفض أن تطاوعه ، وليس فى هذا ما يزعجه مادام هـذا التصلب يقل من بروفة الى أخرى ، وهذا — مهما يكن الأمر — هو الجو العـاطفى للمنظر .

وفى حالة ما ترفض بعض أجزاء جسمك الانقياد لك ، فعليك أن تولى الأمر اهتمامك .

وغالبا ما ينتهى التصلب بالصعود الى العنق . وللتخلص من هذه الحالة بأسهل الطرق عليك أن تتخيل أنك معلق بخيط من قمة رأسك ، وأن جسدك معلق كله فى الفضاء .

فان لم تنجح هذه الطريقة فعليك أن تجرب طرقا أكثر صعوبة ، وأن تخصص عدة دقائق من وقت فراغك تستلقى فيها على سطح صلب (وليس ضروريا أن يكون فى وسط البلاتوه) . ثم ركز تفكيرك فى مراكز عضلاتك كل حسب دورها ، حتى تصبح جميع عضلاتك مرنة ومرتخية .

وبعد عدة ثوان ، صلبها من جديد . أعد هذا التمرين الخاص بالارتخاء حتى تتعلم وتعرف كيف تسيطر على مراكز التصلب العضلية فى جسمك . وهذه المراكز الرئيسية هى ، العنق ، الكتفان ، الوسط ، الفخذان ، الركبتان ، قبضتا اليد ، الأصابع ، عرقوب القدم .

ومن التمارين المفيدة لتليين الذراع : أن تظل واقفا ، وعيناك مغلقتان ، وأن ترفع ذراعا واحدا ، ثم تبدأ بارخاء عضلاتك ابتداء من أطراف أصابعك حتى تبلغ الكتف ، ثم تترك ذراعك تسقط ببطء . وسوف يفيدك هذا عندما

تضطر فى البلاتوه الى رفعها (لكى تدير مفتاح الكهرباء مثلا) وستكون حركتها عندئذ مرنة ومتناسقة ، وليست فجائية .

وربما تقول لنفسك : آننا لا نرى شيئا من هذا بوضوح فى التمثيل السينمائى . فى الواقع أن الممثل الحقيقى ليس فى حاجة الى مثل هذه التمرينات . ولكن لا تنس أنه قد تعود على الكاميرا ، واكتسب عادة تجاهلها التى لم تكتسبها أنت بعد .

هذه الأشياء البسيطة

يستطيع الممثل الخبير أن يؤدى الحركات المألوفة بطريقة فنية سهلة وواضحة مع اختصار فى الحركة ، كالتحية ، واشعال السيجارة ، والتمخط .

اذا لاحظت فى الحياة العادية رجلا يدخل حجرة ، ويخلع قبعته ، ثم يجلس على كرسى ، ويلقى بنظرة الى الساعة ، فلا شك أن سلوكه سليم تماما ، ولكن اذا أردنا تصوير هذا المشهد ، فلن يكون منظما وواضحا ، بل يصبح غير ذى قيمة .

وفى الواقع ، أن السينما تفرض على حركات الحياة

اليومية أن تؤدى بطريقة خاصة ، فلا بد أن تكون كل حركة كاملة وواضحة تماما . وعلى هـذا ، فان الشخص الذى لا يمارس فن التمثيل يميل الى الخلط بينها جميعا .

وأول ما يثير اهتمام الجمهور — عندما تدخل الى الموضوع مباشرة كما فى حالتنا هذه — هو معرفة من هذا الرجل ؟ وما شكله ؟ ولنفترض أنه دخل الى المكان موليا الكاميرا للجانب الأيمن من وجهه ، وأن القبعة التى يضعها على رأسه تسقط ظلا يغطى نصف وجهه ، وأنه يدير ظهره للكاميرا عندما يغلق الباب بيده اليمنى ، وبعد ذلك يرفع القبعة بها فتسجل الكاميرا هذا المنظر الجميل لمرفقه الذى يغطى وجهه ، ويصل الى الكرسى الذى سيجلس عليه وهو يخلع القبعة ، ثم يرفع وجهه للحائط لينظر الى الساعة ، وليبحث عن مكان يضع فيه القبعة .

فى هذه الحالة ، يتكون لدى الجمهور احساس غامض بهذا الشخص الذى دخل الحجرة وجلس على الكرسى ، ثم نصور — بلا سبب ظاهر — البندول فى منظر كبير ، وعندئذ ستضيع نظرته الى الساعة أثناء عملية جلوسه التى تلفت الانتباه أكثر من البندول .

ولكى يكون لهذا المنظر أهمية خاصة ، كان يجب أن

تقسم الحركة فى مشهد محدد بدقة الى سلسلة من الأجزاء ، ووراء كل حركة فكرة ، كما بينا من قبل مثل :

١ — يجتاز الرجل العتبة ، ويغلق الباب بيده اليسرى (بعيدا عن الكاميرا) .

٢ — يخلع قبعته بيده اليسرى .

٣ — يتجه نحو الكرسى بعد أن يضع قبعته .

٤ — يجلس على الكرسى

٥ — ينظر الى الساعة .

ومن المهم جدا عزل النقطة الأخيرة بالرغم من أنه يجب اعداد الجمهور للقطة التالية (وأيضا حسب ارشادات المولف) ولقد مررنا هنا سريعا على موضوع يجب أن ندرسه بطريقة أكثر توسعا .

فقد تتمسك أحيانا بمشهد جيد بعد عدة (بروفات) ولقطات ، ولكن المخرج هو الذى يحدد أى أجزاء اللقطة تحذف ، وأيها تستلزم تعديلا حتى تسجلها الكاميرا بوضوح.

ولنرجع مرة أخرى الى الشاب وهو فى الحمام عند ارتدائه للبنطلون ، وكان السيناريو يشير الى كبر حجم البنطلون (على الممثل) ، ولكى يعبر الممثل عن هذا — فى التقطيع الأول — أوقف يديه عن الحركة ونظر الى أسفل .



النتيجة التى حصلنا عليها من تصوير حركة عادية اداها رجل عادى (لايعرف التمثيل) السلوك طبيعى ، ولكن الحركة لاتبدو واضحة ، وكذلك لم تتمكن الكاميرا من تسجيل الوجه بوضوح .









ممثـل يؤدى نفس الحـركة بطريقة مختلفة وأكثر وضوحا، مع اقتصاد فى الحركات ودون أن يفقد طبيعته .

ومع أن الحركة كانت واضحة تماما الا أنها لم تفهم جيدا الا بعد اجراء تعديل فى هذه الحركة ، وذلك بأن يبعد الشاب بأصبعه البنطلون عن وسطه ، وكان البنطلون الغامق واضحا تماما أمام الحائط الأبيض مما أدى الى تجسيم الفرق الكبير بين وسط الشاب ، ومقاس البنطلون دون زيادة فى الايضاح.

ايقاع التمثيل

من الأفضل ألا نشغل أنفسنا بكل شىء ، ويكفى أن تقول لك : « لا تشغل نفسك بهذا ، واترك هذه الأشياء . » وهذه العبارة تشبه قليلا ما يقوله المخرج : « لا تمثل ، بل كن طبيعيا » . وهى نصيحة معقولة فى ذاتها ، ولكنها عديمة المفعول الى حد ما .

ولنحاول أن نتحدث عنها — بالرغم من هذا — لنصل الى تعريف واضح بسيط لكل هذه الأشياء الغامضة التى تحيط بتعريف الايقاع ، وفترات الصمت .. الخ . ومما لا شك فيه أنك سمعت من قبل أن الممثل السينمائى لديه احساس عجيب بالايقاع كما أنه يعرف كيف ومتى يلتزم الصمت .

ولكن يخيل لى أن معظم هذه العبارات مجردة من المعنى ، حتى لو سلمنا بصدقها .

وفى الواقع أن تأثير الممثلين على ايقاع الفيلم ضئيل جدا ، فالايقاع انما يعتمد على عمل المولف الذى يعمل مع المخرج يدا فى يد كما سنرى فيما بعد .

ولنأخذ مثلا بسيطا : شخص ينتظر محادثة تليفونية هامة . يلقى بنظرات قلقة على آلة التليفون ، وبعد ذلك نرى التليفون يدق بعد عدة ثوان .

قد نلاحظ عند رؤية هذا المشهد على الشاشة أن الممثل التزم الصمت ، ولكن من أين لنا أن نعرف ان كان السبب هو التصوير أو التوليف الذى قد ينقص من زمن فترة صمت طويلة بقطع جزء من آخر اللقطة ؟ وكذلك فان مدة اللقطة التالية ، والانتظار بضعة ثوان فاصلة قبل أن يدق الجرس لهما أهمية كبيرة جدا فى التأثير العام ، ومن ثم فهذا هو عمل المولف فقط ، وليس للممثل أى دخل فيه .

وعليك أن تدرب نفسك على التمييز بين التأثيرات التى تأتى من الممثل ، والتأثيرات التى عليه الاشتراك فيها ، ولا يستطيع النقاد والسينمائيون — فى الغالب — التمييز

بينهما ، ويرتبكون دائما فى حكمهم على السينما تبعا لمعايير المسرح حيث يختص الممثل المسرحى بتحديد متى ، وكيف، يلتزم الصمت بعد انتهـاء عمـل المخرج الخاص بالتنظيم والترجمة .

ففى المسرح يكون الممثل سيد نفسه ، وهو يستطيع التعديل فى المدة التى يستغرقها الفصل من حفلة تمثيلية الى أخرى .

أما الممثل السينمائى فليس أمامه الا بضع ثوان تفصل بين حركته الأولى وحركته الأخيرة فى كل لقطة على حدة ، وعندئذ فعليه أن يعمل — كما عرفنـا ذلك من قبل — حساب الاضاءة ، وحركة الكاميرا .

ومن الواضح ان الممثل الذكى عليه أن يدرك الصورة العامة تبعا للأجزاء التى يقدمها ، والتى تندمج فى المشاهد السريعة أو البطيئة الحركة ، وما عليه الا أن يتقبلها طائعا بعد أن يستوعبها .

*

الايقاع والذوق السليم

وثمت اعتقاد خاطىء يقول : ان الاحسـاس بالايقاع موهبة فطرية لا يمكن اكتسابه ، وان الممثـل ذا الذوق

السليم سيحس بالايقاع المناسب دون أن يقصد تعلمه ، بالرغم من أن الايقاع يرتبط ارتباطا وثيقـا بكل القواعد الأساسية الأخرى للتمثيل السينمائى .

وبعبارة أخرى ، لو أنك قسمت المنظر بطريقة تسمح للمتفرجين أن يلموا بكل نقطة على حدة ، واذا كان وراء كل حركة من حركاتك فكرة مناسبة ، فان الايقاع المناسب سيأتى من تلقاء نفسه .

وثمة أشياء أخرى تفى بالغرض ، وتؤدى الى الكمال ، وذلك بأن تترك الوقت الكافى للجمهور حتى يفهم نقطـة واحدة لا ثانية لها .

ان الانفجار يحدث فى جهاز الاحتراق عنـدما يكون (الكباس) فى أقصى درجات الضغط ، وكذلك توجد لحظة فاصلة فى المنظر السينمائى يكون فيها للنظـرة أو الحركة أو العبارة أثر بالغ ، لا أن هذه اللحظة لا يمكن تحديدها بطريقة آلية .

ومن الممكن الاهتداء اليها بواسطة الغريزة التى تحس — مقدما — بحسن استقبال الجمهور لها ، ولكن معظم الممثلين وأحسنهم سوف يعترفون لك بأنهم قد اتبعوا طريقا أطول من هذا الا وهو طريق المحاولة والخطأ ، ثم يتقنون هذه

العملية تدريجيا ، وبالمثابرة على ملاحظة انفعــال الجمهور طيلة سنوات خبرتهم .

ولكىْ نرى كيف يحقق هذا الأثر أو ذاك هدفه ، لابد من رؤية الفيلم مرتين على الأقل ، ولا تعتقد أن نصائحنا ستفتح لك الطريق نحو الاتقان مباشرة ، وانما كل ما ستخرج به من ملاحظة الآخرين سوف يمكنــك من معرفة مواطن ضعفك ، وتجنبها ، ولهذا يجب — أولا — أن يكون لديك الخبرة الشخصية التى تستطيع أن تتخذها أساسا للمقارنة .

تداخل الحركة

ويتبقى لنا الآن الكلام عن بعض الأخطاء الجسيمة التى يمكن تصحيحها بواسطة طرق معينة .

وعادة لا يصل الممثل الناشىء الى أحداث الحركة التى يتطلبها التمثيل عند بداية التصوير كل مرة ، وغالبا ما ينتفض على نداء المخرج وهو يقول : « دور » ولا يقوم بأى حركة الا بعد أن يبدأ التصوير بعدة ثوان .

وفى الحالات التى تتوالى فيها الحركة بطريقة متصــلة من لقطة الى أخرى ، فان أسهل طريقة هى أن يشمل بعض المناظر البعض .

تخيل نفسك مرة ثانية فى دور الشاب فى فيلم « قارب من الورق » — وخاصة فى المنظر الذى كان يتجول فيه فى الصالة متطلعا الى اللوحات — وبدلا من أن تبقى ثابتا ابدأ فى السير عندما يبدأ التصوير . ارجع الى الوراء قليلا وأعد تمثيل نهاية اللقطة السابقة ، وهى التى تشيح فيها بوجهك عن السمكة . وهكذا تدخل الى المنظر بطريقة صحيحة ، وتكون مشيتك مناسبة عندما تبدأ الكاميرا فى العمل ، وستكون النتيجة التى تحصل عليها من تطلعك الى اللوحات أثناء مرورك أكثر طبيعية من رؤيتك لها فجأة .

واذا كان المنظر قائما بذاته غير مرتبط بالمنظر السابق له مباشرة ، فانه يمكننا القيام بالربط بين الحركات بطريقة مماثلة ، وذلك باختراع حيلة من «حيل المهنة» لم يذكرها السيناريو . ولقد استعملنا هذه الطريقة فى فيلم « قارب من الورق » عندما تركنا الشاب ومضيفته وانتقلنا الى الزوج وصديقه وهما يصطادان السمك .

ويفتح المنظر على الصديق وهو يصب البيرة للزوج ، وبدلا من أن تظل الزجاجة فوق الكأس فى الهواء ، يبدأ الممثل الذى يقوم بدور الصديق بنزع السدادة ، ورفع الزجاجة . وقد أعطى هذا التمهيد — الذى لم تصوره

الكاميرا — أثرا ساعد المرء على الاحساس بشيء قد ابتدأ من قبل — كما حدد هذا التمهيد بقية دور الممثل .

وهكذا يمكننا أن نطيل منظراً بالاستمرار فى تمثيله عند نهايته بدلا من قطعه فجأة .

وثمة ملاحظة جديرة بالذكر . هى : أن التمثيل يفترض تقدير انفعالات الجمهور ، وعلى هذا يكون من الخطأ اعتبار الجمهور على درجة كبيرة من الفهم ؛ لهذا يجب فى المواقف الكوميدية ترك الفرصة للجمهور حتى يضحك .

وفى المسرح تكون لفترات الصمت هذه فائدة كبيرة . أما اذا امتنع الجمهور عن الضحك فى بعض أجزاء الفيلم فان هذه الفترات الصامتة ستخلق فراغا لا يمكن اصلاحه .

ومن الأفضل لكاتب السيناريو أن يتبع الاجابات التى تثير الضحك فى الحوار ببضعة أسطر لا تؤثر — ان لم يسمعها الجمهور — على فهمه لسياق الرواية ، فاذا أهمل كاتب السيناريو فى هذا فنبهه الى ذلك بنفسك ، حتى تضمن اعجاب الجمهور فى المستقبل اذا كنت ذكيا .

الممثّل والفنّيون

ان الغرض الأساسى من هذا الكتاب هــو الكلام عن مهنة التمثيل . الا أننا قد عزلنا هذا الجــزء حتى الآن ، واعتبرنا جميع العاملين فى الحقــل السينمائى من العوامل المساعدة له ، والآن فقــد حان الوقت الذى ندرك فيــه الأشياء على حقيقتها .

وفى الواقع ، أن الممثل قلما يتقن عمله دون أن يتشبع بالفكرة القائلة : ان وسائل التعبير السينمائى — والتمثيل أحدها — متعددة ، وترتبط جميعهــا برباط قوى ، ولن يستطيع الممثل اتقان عمله طالما أنه لا يفهم طبيعة العلاقات التى توجد بين العناصر الفنية من تصوير وتوليف ، والتى يتكون منها الفيلم .

وظيفة الفنيين

ان فيلم « الرعب فى الطريق ، لالياكازان » يبدأ بمشهد نرى فيه رجلا مريضا يتعقبه ثلاثة أفراد فى الشــوارع ، ليسلبوه المال الذى كسبه منهم فى البوكر .

ولم يفعل الممثل الذى قام بدور الرجل المريض شيئا الا أن يسير مترنحا ، والرجال الثلاثة يختفون ويتوثبون مهددين اياه .

وكان جو أحد الأحياء السيئة السمعة فى المدينة الكبيرة يظهر بوضوح فى الساعات الأولى من الصباح ، وكانت هذه القوة التى تنبعث من هذا المشهد تشيع فى بقية الفيلم الذى هيأ الجمهور للجو المناسب ، وتركه يتابع عرض القصة.

وحتى الآن فان دور الممثلين — كما رأينا — لم يكن شيئا مذكورا ، فكيف اذن خلق الجو المناسب ؟ لقد كان ذلك بواسطة اختيار المكان المناسب ، والاضاءة ، والصوت، ونقول الصوت وليس الحوار ؛ فالمخرج هنا حشد مواهب مهندس المناظر فى خلق المكان المناسب ، وكذلك استعان بمدير التصوير ، وبمهندس الصوت . فكانت هناك كمية من الضوء تحدد معالم بناء مظلم من الخلف ، ومساحات من الضوء تبين الأماكن التى كانت سوف يغيرها الضوء بعد عدة ساعات من النهار ، وكانت الشوارع خالية من الناس . وقد أعطى هذا التكوين احساسا بالعزلة ، كما كانت القطارات تمر فى ضجة شديدة .

ولنتذكر أيضا منظراً من فيلم « الرجل الثالث » الذى

كان يطارد فيه رجل فى قنوات فيينا ، وهو فيلم من اخراج « كاردل ريد » فلم تكن الأصوات المخيفة ترن تحت الأقبية من قوة تمثيل « أورسون ويلز » وانما هى من عمل مهندس الصوت ، أو المخرج ، أو من عملهما معا . وكذلك لم يكن رجال البوليس الذين نزلوا الى القنوات وهم يرتدون ملابسهم البيضاء الا « كومبارس » لم يشعروا بالأثر الهائل الذى أظهروه على الشاشة .

*

علاقة الممثل بالفنيين

هل نستنتج مما سبق أن الفنيين يستطيعون الاستغناء عن الممثلين ؟ قطعا لا . (ما عدا فى حالات خاصة كالموضوعات الخالية من الحادثة الدرامية والأفلام العلمية مثلا) ومع هذا فهناك كثير من الأفلام العظيمة لا يساهم فيها تمثيل الممثلين الا بدرجة طفيفة .

ان طبيعة المادة السينمائية نفسها تتطلب الالتجاء الى الممثلين الذين يستعين الفنيون بهم لاظهار مهارتهم .

فالفنى يستطيع أن يخلق الجو المناسب ، حتى لو كان الممثل يجهل الجو العام للمنظر ، ولا يقوم الا بتمثيل دوره بطريقة آلية ، ولكن من الأفضل للممثلين المهتمين أن يعرفوا امكانيات الفنيين الآخرين ، ويقدروا جهودهم .

والمخرج يسيطر نظريا على جميع العوامل الفنية الأخرى، فهو الذى يضمن ادماج جميع وسائل الفيلم التعبيرية ، ولذا فانه يحتاج الى معاونة الفنيين والممثلين جميعا .

وكقاعدة عامة ، يتنازل الفنيون طائعين عن مطالبهم فى سبيل الصالح العام . أما الممثلون ، فهم أقل منهم استعداداً لهذا التنازل ، وربما يرجع ذلك الى أنهم لم يتدرجوا صراحة فى جماعة السينمائيين .

وعلى هذا ، فان عدم التساهل فى المطالب سلاح ذو حدين .

وهنا تعترضنا عقبة يجب أن تتخطاها ، ولن يكون الأمر صعبا اذا واجهتها بروح متواضعة ، وقد بدا الأمر فمهما كان تمثيلك رائعا فلن يظهر منه شىء — ويكون من الأفضل أن تلزم منزلك — اذا لم يكن الضوء الساقط على وجهك كافيا ، أو اذا لم تصل كلماتك الى مهندس الصوت ، أو اذا لم يكن وجهك فى الوضع المناسب أمام العدسة .

فكر فى هذه الأشياء منذ البداية — وفى البداية فقط — ولا يكفى أن تعتبر الفنيين كآلات تسجل تمثيلك بطريقة واضحة بقدر الامكان ، وسوف يأتى الوقت الذى تعرف فيه أن بعض هؤلاء الفنيين لديهم القدرة على الخلق وذلك

بالتعديل في تمثيلك بطريقة تجعله أكثر تعبيرا ، فهم يستطيعون ادخال اشارة ، أو حذفها تظهرك كأنك تمثل فى الوقت الذى لا تفعل فيه أنت شيئا ، كما أنهم يستطيعون أن يجعلوا الطفل ، أو الكلب ، أو حتى آلة التليفون تمثل (كما رأينا فى الفصل السابق مثالا على هذا) .

فانت تحت رحمتهم ان شئت أو أبيت ، ولنر الآن عن قرب من هم هؤلاء الفنيون .

*

مدير التصوير

تتكون المجموعة الفنية عادة فى استديوهات للمحترفين من ثلاثة أشخاص على الأقل : مدير التصوير ، والمصور ، ومساعد المصور .

ويمكن القول : أن مدير التصوير ، والمصور هما الشخصان اللذان يقومان بدور الخلق ، اذ أن عملهما يعطيهما الفرصة لتنمية ذوقهما وخيالهما . أما بالنسبة لمساعد المصور ، فان عمله آلى بحت ، فهو يقيس الأبعاد ، والمسافات ، ويضبط الصورة المتحركة حتى تظل واضحة فى بؤرة العدسة .

ومهمة مدير التصوير هى تحديد الضوء بطريقة تجعل

التمثيل واضحا ، وتبين الزمان والمكان (داخلى أو خارجى) وتهيىء الجو المناسب للمنظر .

ويجعل المصور — تحت اشراف مدير التصوير — من المنظر الذى يجرى تمثيله أمامه صورة معبرة جذابة ، وعليه أن يتابع الحركة بطريقة (البان) ويتأكد أن أهم عناصرها يظهر فى كادر الصورة المستطيل .

أما عند السينمائيين الهواة ، فتنــدمج هاتين المهنتين الهامتين فى شخص واحد ، والمهم أن يجمع بينهما بجدارة ، وفى الواقع أن هاتين المهنتين لا يمكن الفصل بينهما تماما . الا أنه يكون من المناسب لنا أحيانا دراستهما منفصلين من حيث علاقتهما بالممثل .

وقد قلنا من قبل : ان الغرض الأول من الاضاءة هو ابراز التمثيل ، (بالرغم من أنه لا يمكن تصوير شيئا بدون ضوء) .

ان أسهل طريقة للاضــاءة — بشرط أن يكون لديك ضوء كاف — هى توزيع الضوء على الديكور بالتساوى ، بدون أن تظهر أى ظلال ، وبهذا يستطيع الممثل أن يتحرك بلا قيد طالما أنه سيظل فى الكادر ، وستظهر كل حركة من حركاته بشكل واضح ، ولكن هذه الطريقة فى الاضــاءة

لا تتناسب مع بعض الظروف الأخرى ، فهى لا تبين المكان والزمان ولا تضفى الجو المناسب على المنظر .

وعندئذ يجب الالتجاء الى حل وسط .

ولعلك تذكر كيف أن الزوجة الشابة فى فيلم « قارب من الورق » كان لزاما عليها أن تقف ، وتبتسم فى اللحظةالتى يسقط فيها مصباح قوى من الضوء شعاعا تتخلله خطوط من الظلال على وجهها ، مما يوحى بصباح جميل من أيام الصيف حيث تبعث الشمس بأشعتها الدافئة عبر النوافذ العالية .

*

مساعدة الاضاءة للممثل

ان مثل هذه الاضاءة تكفى لو كان الغرض هو الحصول على الواقعية فقط ، ولكن اذا أردنا أن نضفى على المنظر جوا معينا مثل الروماتيكية كما فى الحالة السابقة ، فلا بد أن نعتمد على المنظر فى خلق هذا الجو ، فالشاب الذى يقف على عتبة الباب كان على وشك الوقوع فى حب الزوجة الشابة ، وكان لا بد للجمهور أن يفهم أنها تبدو جميلة فى عينيه ، فكان لزاما علينا أن نظهرها فى أجمل صورة لها .

وعلى هذا تكون الاضاءة الجانبية القوية التى تظهر ظل الأنف على الوجه غير ملائمة ، ولا تظهر جمالها ؛ لذا وضع المصور الاضاءة فى الجانب المواجه لوجهها من النافذة ؛ حتى يخفف من الظلال ، وحتى يضفى على تقاطيع وجهها جمالا خاصا .

ومن الملاحظ أن دور الممثلين فى مثل هذا المنظر سلبيا ؛ فالشاب الذى نراه واقفا — وقد أولانا ظهره ولا نلمح منه الا رأسه وكتفيه فى المقدمة — لا يتحرك مثلا ، وكذلك كان على المرأة أن تتقدم عدة خطوات ثم تبتسم . حقا ان لهذه الابتسامة أهميتها ، ولكن أحداً لا يستطيع أن ينكر فضل مدير التصوير الذى جعل المنظر أكثر تعبيرا .

وليس هذا مثالا وحيدا ، فكلنا نعرف كيف يظهر وجه المجرم كئيبا بشعا اذا ما سلطت الاضاءة عليه من أسفل ، وهو يميل الى الأمام متوعدا ومهددا .

أو منظر البطلة عندما تستلقى على ظهرها وعيناها مفتوحتان بينما تتراقص على وجهها انعكاسات أضواء اعلانات النيون فى الشارع ، مما يوحى للجمهور بأنها فريسة لصراع داخلى مرير .

حقا ان قيمة هذه المؤثرات الضوئية قد انخفضت ،

وأصبحت (اكليشيهات) ولكنها لم تفقد — على الأقل — قدرتها على التعبير .

وما أكثر الأفكار التى يمكن استخدام الضـــوء فى التعبير عنها .

ترى هل تذكر منظراً من فيلم (ضمان ضـــد الموت) كان الضوء فيه يسقط من نوافذ خلفية ، فيلقى خطوطا من الظلال الأفقية على موظف التأمين الذى كان فى أول الطريق الى الجريمة ؟

لقد كان تجمع الخطوط المرئية بالخطوط الأفقية غير المرئية يوحى أن موظف التأمين قد وقع سجينا للاغراء ، كما كان يوحى كذلك بضعفه .

*

توفير الجهود

ماذا يعنى هذا بالنسبة للممثل ؟

يعنى ذلك — أساسا — أن كثـيرا من الأفكار التى يبذل جهده فى التعبير عنها بتمثيله تعبر عنها الاضاءة بدورها من قبل ، وينطبق هذا خاصة على الجو العام للمنظر .

ولنفرض أن المطلوب هو التعبير عن الفرح بوجه عام ، وعندئذ يكون على مدير التصوير أن يعطى الدرجة المناسبة

من الاضاءة المتألقة ، ويوفر كذلك على الممثـل الجهـد الكاذب الذى كان سيقوم به للتعبير عن الفرح ، ويترك له الفرصة للتركيز على الأشياء التى تتطلب الدقة .

ان لتوفير الجهد دائما فائدة ، ليست فقط من ناحيـة الأثر المضاعف للمؤثرات الضوئية ، بل أيضـا لأن أحـد التأثيرين يستطيع أن يلغى الآخر بالتعادل المتبادل ؛ فالممثل الذى يقوم بدور المجرم ، والذى سلطت الاضاءة على وجهه من أسفل يمكنه أن يمثل ببساطة . أما اذا أضيف التعبير الكئيب الى الاضاءة الكئيبة ، فمن الممكن بسهولة أن تتيح تأثيرا غريبا يبعث على الضحك فى غير موضعه .

ولا يعنى هذا بالطبع أن يكون تمثيلك تابعا دائمـا لأغراض مدير التصوير .

وغالبا ما يكون الموقف على العكس من ذلك ، فعندما يكون للتمثيل الأهمية الكبرى فى المنظر، فانك تستطيـع الاعتماد على مدير التصوير اذا كان يعرف مهنته جيدا ، ولن يحاول أن يضاعف مجهـوداتك باقحام نفسـه ، بل على العكس ، فانه سوف يحدد دور الاضاءة ، ومدى سلبيتها ويكتفى باظهار حركاتك وتعبيراتك ، ويراعى ألا يقع فى أخطاء شنيعة فى تحديد الزمان والمكان .

ملاحظة أماكن الاضاءة

وفى مقابل ذلك ، علينا أن تقبل المطالب المعقولة لمدير التصوير — وخصوصا الوقوف بثبات — ليضبط لك درجة الاضاءة ، الا اذا كنت من الأهمية بحيث تنيب عنك بديلا للوقوف تحت الأضواء .

اذا راعيت فى حركاتك النظام المتبع بدقة ، فأنت تسهل بهذا عمل مدير التصوير ؛ وبما أن الاضاءة تحدد تبعا للبروفات ، فلن يكون هذا صعبا .

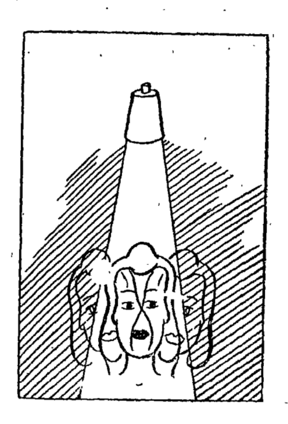
واذا قررت أن تقوم فى اللحظة الأخيرة بعمل حيلة جديدة ، فعليك أن تطلع مدير التصوير عليها قبل أن تقوم بها حتى يستطيع أن يجرى التعديلات فى الاضاءة المطلوبة بالتالى .

فى المناظر العامة والمتوسطة يكون أمامك المجال أوسع فى الحركة ، بينما الأمر على عكس ذلك فى المناظر الكبيرة ؛ اذ يتحتم عليك أحيانا أن تدير رأسك بزاوية معينة لانهاء الحركة ، حتى تنال أكبر كمية من الاضاءة .

ومثال ذلك ، عند نهاية فيلم « قارب من الورق » تقريبا ، وكان لدينا أحد المناظر التى تبقى فيها الزوجة الشابة وحيدة تفكر فى قصة حبها القصيرة .

تشعل سيجارة وهى واقفة أمام المدفأة ، ثم تتوجه ببطء الى الغرفة وهى تنفث الدخان ، الى أن نرى دمعة تسيل على خدها ، وتلمع الدمعة ، ولا يراها الجمهور الا فى اللقطة التى يسلط فيها الضوء على وجهها مباشرة ، وبما أنه يصعب استمرار الدموع ، فلا يصح أن نبددها بسرعة ، ويستحسن عند عمل بروفة لمثل هذا المنظر أن يحرك الممثل رأسه تحت مصدر الضوء حتى نصل الى معرفة النقطة التى تظهر فيها الدمعة فى أكثر لمعانها . (انظر الشكل) .

وثمة ملاحظة أخرى وهى : عليك أن تتجنب مواجهة

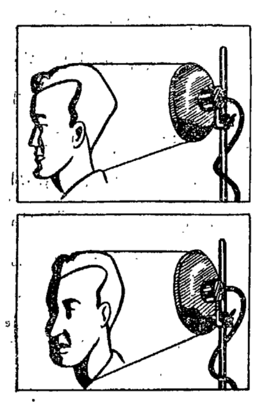


عند تحريك الرأس فى مجال الضوء أثناء البروفة فانه يمكن معرفة الوضع الخاص بالاضاءة اللازمة عندما يشعر الوجه بالحرارة الأكثر .

الضوء مباشرة بقدر الامكان ، لا لأنه يضعف عينيك فقط ، بل أيضا لأنه يضيق حدقتى عينيك التى يستحسن أن تظهر متسعة على الشاشة .

وقد تجد أن ظلك يسقط على وجه الممثل الآخر فى أحد المناظر الكبيرة التى تبلغ فيها الاضاءة حدها الأقصى ، فعليك أن تعمل حساب هذا ، وأن تتحاشى ذلك بالابتعاد بمقدار سنتيمتر واحد ، حتى تبعد ظلك عن وجـه زميلك الذى لا يمكنه أن يتحقق من ذلك بنفسه .

ومن ناحية أخرى : فانه من الخطر أن تبتعد قليلا عن



عندما يكون على الممثل أن يظهر جانبا من وجهه ، فان الضوء يوجه عادة بطريقة مائلة . فاذا أراد الممثل أن يلفت النظر الى نفسه ، فانه يتجه برأسه ببطء ناحية الكاميرا ، وتكون النتيجة ان جزءا من وجهه سيقع فى منطقة الظلال كما يحدث فى الشكل الثانى .

الأماكن المحددة أثناء البروفة من أجل الحصول على كمية أكبر من الضوء ؛ لأن النتيجة ستكون عكسية ، ولنفترض أنك ستبدأ فى التمثيل مع ممثل آخر يواجهك ، وأنك سوف تدير وجهك بجانبيه أمام الكاميرا . فى هـذه الحـالة اذا حاولت — بدافع من الغرور — أن تغش عند التصوير بادارة وجهك قليلا ناحية الكاميرا ، فانك تخاطر باظهار جزء غير مضىء من وجهك فى مجال التصـوير وستقلل فى الوقت نفسه من قوة الضوء فى الأجزاء الأخرى المضيئة ؛ لأن مصدر الضوء يأتى عادة من خلف ظهرك .

ولا يجب أن تنزعج عنـدما ترى وجهـك غير مضىء بالدرجة الكافية فى نسخ العمل ؛ لأن هذه النسخ متوسطة الجودة ، ويمكن تصحيح التفاصيل فى النسخ النهائية .

وثمة نصيحـة أخـرى : لا تنس أن تشـكر مـدير التصوير ، بعد رؤيتك لنسخ العمل ، لاظهاره لك بطريقة واضحة جميلة ، حتى وان لم يكن الأمر كذلك ؛ لأنك بهذا ستجعل عنده هذه الرغبة فى المستقبل ، ولا تحـاول أن تشعره بعدم فهمه لمهنته ؛ لأن هـذا قد يسبب لك متاعب تجرح شعورك .

وقد سمعت ذات مرة ممثلة أوربية تحتج — وهى فى

البلاتوه — على مدير التصوير ، وتتهمه بأنه لم يسقط عليها الضوء بكمية كافية ، فرد عليها مدير التصوير بأنه أعطاها قدرا من الضوء مثل باقى الممثلين فى الفيلم ، فانفجرت فيه قائلة :

— حسنا ألست أنا النجمة ؟

فأجابها مدير التصوير :

— نجمة ! انك لم تصلي بعد الى مستوى كومبارس من الدرجة الثانية .

*

المصور

المصور هو الشخص الوحيد الذى يرى ويضبط الصورة التى ستظهر على الشاشة أثناء تصويره لها . فكر فيما يعنيه هذا ، وابدأ فى تقدير دوره .

ان الفيلم الذى يخرج حسب القصة الحرفية ، أو السيناريو الأصلى ، يكون فى صورته النهائية مجموعة من الصور المتحركة داخل الكادر المستطيل الشكل (بالاضافة الى مجرى الصوت) .

فعملية ترجمة الموضوع — أو القصة — الى صور تعتمد أساسا على كاتب السيناريو ، وهذا الكاتب — على

أحسن الفروض — لن يكتبها الا بطريقة ناقصة وعامة . (حاول قليلا أن تترجم — بالكلام — مضمون صورة ما ، وتخيل بعد ذلك كل التعقيدات التى تحمل زيادة فى الحركة.) ان كاتب السيناريو الذى يحاول أن يتقن عمله سيضيع فى التفصيلات ، ويقضى فى كتابة السيناريو عدة سنوات .

ويذهب المخرج الى أبعد من هذا بكثير ، فهو — أساسا — الذى يقدر ما هى أجزاء الحركة التى تتطلب منه عزلها ووضعها فى منظر كبير ، وما هى الأجزاء التى يجب معالجتها فى منظر عام ، وهو الذى يقوم بعمل التقطيع (Dècoupage) بمعنى أنه يجعل جوهر السيناريو مرئيا ، ويخطط تكوين كل لقطة ، فاذا لم يكن المخرج مصورا فى الأصل فانه لا يستطيع أن يصل بهذا العمل الى أفضل النتائج .

ويترك الوضع النهائى للصور — التى يكون لها تعبير قوى فى داخل الكادر — الى عناية المصور ، الذى — كما عرفنا من قبل — يعمل تبعا لأوامر مدير التصوير (الا اذا كان شخصا واحدا) .

ولنأخذ — اذا شئت — منظراً آخر من فيلم «قارب من الورق » الذى أشير اليه فى السيناريو بهذه الصورة المختصرة التالية :

١٥٥ — داخلى — صالون فى منزل ريفى . نهار .
شاب يجلس على كرسى يفتح الباب من خلفـه ، وتدخل الزوجة الشابة الى الغرفة ثم تتوقف . ينهض الشاب .

لقد كانت هذه هى الفرصة المناسبة لظهور قصة الحب بوضوح ؛ لأنهما قد اضطرا للعودة الى المنزل بعد أن قامت عاصفة أثناء نزهتهما معا بعد الظهيرة على الشاطىء فى جو شاعرى بالرغم من وجود الطفل معهما ، وقد سنحت لهمـا الفرصة بالانفراد للمرة الأولى ، وبعد أن ذهب الطفل لينام.

وهكذا كان ينبغى شحن المنظـر بالعاطفـة ، وكانت المشكلة فى العثور على الطريقة التى يضـاف بهـا الجو العاطفى الى هذا المنظر الذى لا يحتوى الا على أحـداث عادية .

فما هو دور الممثلين فى هذا ؟ لقد سبق أن قلنـا — ونعيده هنا — ان التمثيل ليس الا احدى الوسـائل العديدة للتعبير السينمائى ، فاهمالنا لعنصر ، وابرازنا لآخر يوقعنا فى الخطأ .

*

مساعدة تكوين الصورة للممثل

من تجاربى السابقة فى الاخراج ، كنت أعرف على وجه التقـريب ما هـو الضرورى ، وكنت أعرف انه لا يكفى

لتصوير الحركة أن أدير الكاميرا لتظهر الكرسى كاملا والشاب الذى يجلس عليه والباب من خلفه ، وأترك بعد ذلك الممثلين يتخبطون فى الوصول الى اثارة الانفعال والتوتر العاطفى .

وكنت أعرف أنه يجب ادخال عامل العنف فى تكوين الصورة ، واظهار التباين بين مقدمة المنظر ومؤخرته . وكنت أستطيع أن أشرح كل هذا للمصور — الذى كان فى نفس الوقت مديرا للتصوير — وكان عليه أن يترجم أفكارى عمليا .

فوضع المصور (الكاميرا) بطريقة تظهر جانبا من وجه الشاب فى منظر كبير متوسط على يمين الصورة ، وكان الباب من خلفه يشغل يسار الصورة ، ولم يكن هذا كافيا فى البداية ، وأظهرت البروفة أن المنظر يسير سيرا جيداً ، ويجذب الانتباه ، حتى يقوم الممثل الشاب من مقعده ، فيملأ المنظر تدريجيا من مؤخرته الى مقدمته ، وبذلك كان يعوق رؤيتنا للزوجة الشابة الواقفة على الباب ، ولم يكن فى نيتنا — بالتأكيد — أن نخفيها عن الجمهور فى هذه اللحظة بالذات ، لذا تحتم علينا نقل الكاميرا قليلا من ناحية اليسار ،

حتى تظهر الباب فى وسط الصورة ، وفى النهاية تم تصوير الحركة كالتالى :

منظر كبير متوسط للشاب من الجانب (بروفيل) . يدير رأسه وكأنه يشعر بوجود شخص ما وراء الباب . يقوم (خارج الكادر) وبهذا يكون الباب عن يمينه . وتعبر الشابة عتبة الباب ، وتتوقف . تتقلص أصابع اليد اليمنى للشاب (وترى اليد من الناحية اليسرى فى الصورة وهى تشغل تقريبا نفس المكان الذى كانت فيه صورة الزوجة) وتقبض على قماش الروب دى شامبر الذى يرتديه.

وهذا وصف غير دقيق ، وهو يثبت لك صعوبة وصف الصورة المتحركة بالكلمات ، وتستطيع أن تتحقق الى أى حد يكون المؤلفون والمخرجون والممثلون تحت رحمة المصور الذى يمارس عمله فى مجال الرؤية فقط .

وينطبق هذا خاصة على الأفلام الصامتة ، أما فى الأفلام الناطقة ، فان الحوار قد يعوض نقص خيال المصور ، اذا كان مكتوبا بطريقة جيدة ، واذا كان الممثلون يتقنون أداء أدوارهم ، بينما اذا أخطأ المصور فى الفيلم الصامت فليس أمامه أى وسائل أخرى لتعويض هذا الخطأ ، وهذه ملاحظة جديرة بالذكر .

الحركة فى مقدمة المنظر

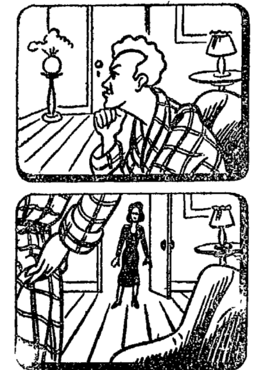
من السهل أن تتعاون مع المصور بجهودك اذا فهمت ما يحاول عمله ، واذا عرفت الى أى حد يمكنك الاعتماد عليه ، وسوف تحصل على قسط من الرضا لاشتراكك فى انتاج أثر طيب ، حتى ولو كان هذا الأثر قد خطر لشخص آخر .

وأحيانا — كما فى المنظر السابق — تتوقف قيمة التكوين على دقة حركات الممثل الواقف قريبا من الكاميرا ، فاذا انحرف الشاب وهو يقوم من مقعده بضعة سنتيمترات الى اليسار فان يده لن تظهر فى كادر الصورة ، واذا انحرف قليلا الى اليمين فانه سيخفى الزوجة الشابة الواقفة فى مؤخرة الغرفة .

والطريقة المثلى للحصول على نتيجة طيبة فى مثل هذا النوع من المناظر هى محاولة تحديد الموضع الصحيح — أثناء البروفة — بعلامتين مثلا فى نفس الاتجاه البصرى ، كما يفعل المرء عند التصويب بالبندقية . (وبهذا سيكون وجهك فى المجال البؤرى للعدسة عند التصوير) .

وتذكر أن الحركات السريعة أو المفاجئة التى تؤدى بالقرب من الكاميرا تكون مكبرة دائما . فاذا نهض الممثل

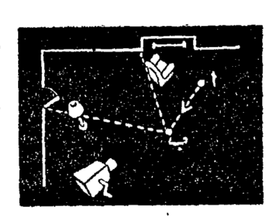
الشاب فجأة فان جسمه كله سيغطى الشاشة . وعليه أن يبطىء حركاته بشدة ، حتى يكسبها المظهر الطبيعى ، وحتى



صورتان لبداية ونهاية احدى اللقطات من فيلم « قارب من الورق» تدلان على كيفية اعتماد القيمة التعبيرية للتكوين على التنظيم الدقيق لحركات الممثل الذى يوجـــد بالقــرب من الكاميرا .

يحصل على الغرض المطلوب . وبهذا يكون بمثابة الستار الذى يزاح ببطء للكشف عن المرأة الشابة التى تظهر بعد ذلك فى مؤخرة الصورة . واذا بالغ الممثل فى نهاية اللقطة فى حركات أصابعه — عندما يكون بالقرب من الكاميرا — فان هذا يثير دوامة كبيرة على الشاشة . ويكفيه أن يقبض يديه ليجذب انتباه الجمهور بالتدريج من المنظر الخلفى الى المنظر الأمامى .

والأفضل دائما أن تأخـذ بيد المتفرج الى اكتشـاف ما تريد وكأنه هو الذى اكتشفه بنفسه ، بدلا من جـذب



يستطيع الممثل غالبا أن يحدد موضعه بواسطة قطع من الأثاث الموجود بالديكور . وهنا ، يحدد الممثل الذى يجب عليه الانتقال من النقطة (ا) الى النقطة (ب) ـ النقطة (ب) بأنها هى التى فى مستوى امتداد المصباح مع الباب ، وكذلك يظهر الكرسى مع نهاية المدفأة .

انتباهه بشدة وكأنك تقول له « هيه . انظر هنا ، هـذا مهم » .

*

مواضع الاهتداء للمصور

وطبعا لا يقوم تكوين الصورة دائما بدور هام ؛ فهناك كثير من المناظر لا تتطلب أكثر من جو عادى (يترك فيها التكوين بدون تحديد دقيق) ويأخذ فيها الممثل حريته فى الحركة . الا أن هناك أسبابا أخرى تستدعى التعاون مع المصور غير تكوين الصورة فقط .

وربما تكون الكاميرا ثابتة فى بداية المنظر ، ثم تبدأ فى التحرك عندما يبدأ الممثل حركته ، وقد يلزم أن تتحرك

الكاميرا بطريقة (البان) أو على (الشاريوه) لتحتفظ بالممثل داخل الكادر . فاذا كانت العلامة التى يبتدىء عنـــدها المصور فى التصوير هى الخطوة الأولى للممثـــل فانه لا يستطيع اللحاق به مما يحدث قفــزة فى المنظــر على الشاشة .

ومـــن البديهى أن الحـــركتين يجب أن تبــدآ فى آن واحد . ولكى تسهل عمل المصور عليك أن تخطره بمـــا ستفعل : وذلك بنقل ثقل جسمك فعلا من قدم الى أخرى قبل أن تبدأ فى السير فعلا . وأن تبطىء من خطواتك قبل أن تقف حتى يستطيع المصور أن يتقن عمله وهـــو يشبه السائق الذى يرى من بعيد علامة محددة فيضغط فجأة على الفرامل .

وربما تسأل بهذه المناسبة كيف يمكن اذن للممثل — الذى يستخدم كافة جهوده ليتحكم فى حركاته من أجـــل تكوين الصورة وكل المطالب الفنية الأخرى — أن يتفحص دوره فى الوقت نفسه ؟ والاجابة على هذا السؤال تؤكد امكان ذلك ، وكما رأينا من قبل أن هذا هو جوهر التمثيل السينمائى .

واذا كنت قد شاهدت فيلم «ثلاثة يعودون الى المنزل»

لك الذى يدور حول معسكر لأسرى الحرب فى اليابان — فانك ستذكر بلا شك منظر « سسوهايا كاوا » الذى قام بدور الضابط اليابانى ، وهو يصطحب معه بعض الأطفال الأمريكيين ليتناولوا الشاى عنده . يحدث هذا فى اللحظة التى أعقبت سماعه بمقتل أولاده فى مأساة هيروشيما .

وبينما كان الأطفال يلتفون حول المائدة يبتعد هو قليلا وهو يصغى الى مرحهم وثرثرتهم . وتقوم الكاميرا بحركة «البان» ثم تقترب على «الشاريوه» من سسوهاياكاوا لتظهره فى منظر كبير ، وفى تلك اللحظة يملأ وجهه الشاشة (أو بمعنى آخر فى اللحظة التى سبق الاتفاق عليها مع المصور والمحددة بدقة) تبدأ شفتاه فى الارتعاش وينفجر فى البكاء .

وذلك مثال على التمثيل السينمائى الصادق والمنظم تماما فى الوقت نفسه ، ومن ناحية أخرى فان الحركة السريعة للكاميرا على الشاريوه تشترك فى التمثيل لتجعله أكثر تعبيرا .

والممثل السينمائى الممتاز لا يقنع بالتمثيل أمام الكاميرا وانما يمثل مع الكاميرا ويجعلها تعمل من أجله .

المولف

لقد تحدثنا فيما سبق عن عمل المولف ، ولقد ذكرنا كيف أنه يستطيع — بقطع بعض الأطوال الزائدة من الشريط — أن يخلق التأثير الزمنى للايقاع فى الفيلم .

وليس هذا فحسب ، فالمولف يمكنه — وغالبا ما يفعل — أن ينقذ الممثل الردىء من الفشل وأن يظهره أفضل مما هو بكثير فى الواقع .

وربما يبدو غريبا بعد كل هذا أن المولف لا يقوم الا بتركيب شرائط الفيلم الذى قد سجل عليها من قبل تمثيل الممثلين بطريقة لا يمكن تغييرها .

يتكون الفيلم العادى غالبا من خمسمائة الى ألف جزء منفصل من الشرائط تقريبا . ويتحدد تسلسل الفيلم من طول كل شريط ومن وضعه بالنسبة لغيره كما تتحدد كذلك ديناميكيته وقدرته على جذب الانتباه ، وطابعه الكوميدى أو الدرامى ، وباختصار تتحدد القصة بأكملها .

فالمولف يأخذ مثلا شريطا طويلا . نرى فيه فتاة تقف على رصيف المحطة ، وتحرك يدها مودعة صديقها . وعلى المخرج أن يحدد ، أيترك الفيلم هكذا أم يقطعه ؟ وتبعا لما يقرره يستطيع الجمهور أن يقول : « كم هذا جميل

ومؤثر ؟! » أو «متى ستتوقف هذه الفتاة عن تحريك يديها»

ومن البديهى أن هذا مثال بسيط ، لأن المنظر يحتوى على خاتمة طبيعية فى معظم الحالات . فربما تشب الفتاة على قدمها عند آخر اشارات الوداع ثم تدور على عقبيها وتغادر المحطة .

فعند أى جزء يجب أن يتم القطع ؟ ان هذا يعتمد — الى حد كبير — على المنظر التالى ، ومن الواضح ان الشابة لا تستطيع الرجوع اذا كان المنظر التالى يشير الى صديقها وهو ينظر من الشباك ، ويواصل تحريك يديه بشدة ، وبالعكس اذا تركنا الفتاة تشب على قدميها فلا يصح أن يظهر القطار بعد ذلك اذ أنه سيكون بعيدا .

وحتى لو قصرت المناظر الى طولها المناسب وارتبطت بعد ذلك وفق تعليمات السيناريو والاخراج (ويستدعى هذا ذكاء لا بأس به) . ولكن التوليف يبتعد عن تحديد هذه الأعمال البسيطة . وفى الغالب ، يكون للمولف حرية كبيرة فى أعمال الربط . وهكذا ، عندما يطلب تقديم حدثين متوازيين يتجهان الى الذروة (الأثر الذى ينجح دائما) ويكون تحت تصرف المولف منظران رئيسيان — على الأقل ، ولهما الطول الكافى — : أحدهما يشير الى

البطلة وهى تحاول التخلص من مخالب الخائن ، والآخر الى البطل وهو يسرع لانقاذها

ويستطيع المولف أن يقطع جزءا من اللقطة الأولى ويربطه بجزء من اللقطة الثانية ثم يضيف جزءا آخرمن اللقطة الأولى مرتبا أجزاء اللقطات على التوالى بحيث تختصر أطوالها شيئا فشيئا . ونتيجة ذلك زيادة التشويق عند الجمهور (« أين هو ؟ ها هو » ، « ترى هل سيصل ؟ » « بسرعة ! بسرعة ! »)

ومن المعتاد أن يكون لدى المولف أكثر من خطتين . والمخرج البارع هو الذى يعطى لقطات ذات مناظر كبيرة للخائن وهو يظهر شراسته وكذلك للحسناء الباكية ولحوافر الخيل وهى تدق الأرض بسرعة جنونية مما يتيح لها أن تولف تبعا للخطة .

*

حرية المولف فى الاختيار

عندما يقوم المولف بعمل مشهد من هذا النوع ، فان قيمة التمثيل تفقد قيمتها تقريبا ، وفى الحالات الأخرى — التى يكون الموقف فيها أكثر تباينا — فان المولف يستطيع أن يبرز قيمة التمثيل .

وتصور موقفا يعاتب فيه الأب ابنه على سلوكه السيء ويجرى هذا المنظر فى مكتب الأب أمام مشاهد واحد وهو الكلب الراقد أمام المدفأة .

يقول الأب : « اذا كانت أمك قد علمتك هذا ... »

يحاول الابن أن يجيب «ولكن يابابا أنا لم أقم أبدا ..» ويستمر الأب فى توبيخه .

ومن المحتمل أن يكون المخرج قد صـــور المشهد فى منظر عام مستمر (منظر شـامل للغرفة) ثم منظر كبـير للأب ، وللابن وللكلب ، وذلك للربط بينها .

وتتوفر للمولف امكانيات كثيرة . فهو يستطيع أن يبدأ بالمنظر العام ليحدد مكان المنظر ، ثم يربطه بمنظر كبير للأب وهو يبدأ فى الحديث ، وبعد ذلك منظر كبير للابن وهو يتكلم بدوره ، ثم يعود الى الأب ، وذلك حل سهل .

ويستطيع كذلك — ما دامت الصورة والصوت سيولفان على انفراد — أن يجعل المنظر الكبير للأب يستمر ، ويسمعنا اجابة الابن دون أن نراه ويسمى هذا بالصوت الخارجى .

وهذه الطريقة تستخدم لاخفـاء الممثـل ان لم يكن ممتازا فى تمثيله .

وبالعكس ، فاذا تركنا الأب فانه يمكن اطالة اللقطة الكبيرة للابن وهو يجاهد فى الرد بكلمة ، ومع مصاحبة صوت الأب وهو يوبخه .

ويستطيع المولف أن يقرر أن الكلب قد مثل بشكل أفضل من الآخرين فيسمعنا نهاية توبيخ الأب على بداية منظر كبير للكلب وهو يتثاءب ، أو يحك جلده . ومع الاعتذار للممثلين ، فانه اتضح أن هذه الطريقة الأخيرة غالبا ما تكون أفضل من سابقاتها .

فكر فى هذا المثال وسوف تتحقق أن المولف اذا لم يستطع أن يحسن من قيمة التمثيل ، فانه يستطيع على الأقل تهذيبه بحذف الأجزاء الرديئة ، وابراز الأجزاء الجيدة .

*

ربط الحركة فى التوليف

ان المولف يستطيع معاونتك جيدا اذا ساعدته من ناحيتك بتجهيز المادة التى تصلح للتوليف . فمثلا ، فى مشهد من النوع الذى وضعناه ، وعند تصوير المناظر العامة والكبيرة ، لا يستطيع المولف أن يولفها بطريقة ملائمة اذا كانت الحركة تتابع فى هذين النوعين من المناظر .

واذا كنا نريد تصوير مشهد لأب وهو يشير بأصبعه الى ابنه ، فانه يجب أن يعيد الحركة نفسها عندما تؤخذ فى منظر كبير . والا فان المولف لا يتمكن من ربطها بطريقة صحيحة .

وفى الواقع ، أن أداء الممثل لا يكون خياليا أبدا ، بمعنى انه يجعل كل التوليف مستحيلا ، حيث أن المولف يستطيع أن يقطع وأن يصل المناظر عند المواضع الأكثر تناسبا مع الايقاع والحركة الدراماتيكية وأن يجعلها تتناسب باحكام تام حركة بعد حركة خلال المناظر كلها .

ولنضف الى ذلك أنه اذا كان ثمة اختيار فان المولف يفضل عامة الربط عن طريق الحركة بمعنى أنه يولف عند بداية الحركة — الصغيرة المعبرة — وأن يصل نفس الحركة بالمنظر الكبير . وقد تختفى الحركة التغيير فى المسافات ويكون الأثر على الشاشة أكثر انسجاما .

فاذا لاحظت عند الانتهاء من عمل الفيلم أن زميلا لك قد سرق الكاميرا منك فى المنظر الكبير ، فلا تلق باللوم على المولف ، ولكن قل لنفسك : ربما انه لم يستطع أن يختار ، لأنه كان من الصعب الربط بين لقطاتك .

ولا توجد الا طريقة واحدة مؤكدة لاعادة نفس الحركة

بالضبط وذلك باستذكارها جيــدا أثناء البروفة ، ونحن نوصى على هذه الطريقة لأسباب عديدة .

لا تعتمد على وحى اللحظة الأخيرة وانما عليك نبــذ الوحى ان كان هناك منظر سوف يتغير عنــد التوليف .
وعندما يعاد تصوير احدى اللقطات عدة مرات ، فان الممثل ينتهز الفرصة ويميل الى التحســـين فى أداء دوره بطرق جديدة . ولكن عليك أن تقاوم هذا الاغراء .

ولنفرض أنه — بالرغم من هذه النصيحة — قد تملكك الاغراء ، كما يحدث غالبا ، فاذا عرفت أن تمثيلك قد حدث فيه اختلاف طفيف بين لقطة وأخرى ، فان الطريقة الوحيدة التى تتخذ لصالحك ولصالح المولف هى أن تقنع المخرج حتى يصورك فى لقطتين كبيرتين مختلفتين .

ففى فيلم « سرساو باولو » مثلا ، وفى أحــد منــاظره التى تدور بين (كولين جراى) وبينى ، كنت جالسا على حافة مكتبى حيث كان على أن أطريها اطراء كاذبا ، وأنا أحتسى القهوة . وأثناء البدء فى تصــوير اللقطــة الرئيسية كنت أمسك الفنجان وطبقه بكلتــا يدى فى بســاطة ، ولكنى كنت عصبيا والفنجان يهتز فى يدى وعند اعادة التصــوير كانت أعصابى قد هدأت وكان تفكيرى منحصرا فى تقمص

دوری ، وفكرت أنی لو تركت يدی تسقط بعدم اكتراث على ركبتی فمعنى هذا أنی شخص متجـرد من العـادات الحميدة وشقى واثق من نفسه .



ولكى نسهل عمل المولف ،على الممثل إن يعيد حركاته بطريقة محددة ، وخاصة عند تصوير منظر كبير لربطه بمنظر رئيسى. فالمنظر الكبير هنا لا يرتبـط بالمنظر الذى يجمع الاثنين ، وذلك لأن الممثل قد أنزل يده عن الفنجان .

وقد قبل المخرج أن يأخذ لقطتين كبيرتين لى : احداهما ، وأنا أمسك الفنجان بكلتا يدى ، والثانية : وأنا أضع يدى على ركبتى . وهكذا يستطيع المولف أن يختـار ، ولن يكون مضطرا بالتالى أن يأخذ منظرا أقل جودة لكى يكمل به التسلسل .

ولما كانت ميزانية أفلام الهواة محدودة طبعا ، فانهـا

لن تتحمل أى اسراف فى استعمال الشريط ، وبهذا تبرز قيمة الربط المحكم وأهميته هنـــا . فاذا وفرت من أموال المنتج فان هذا لن يرفع قيمة تمثيلك ، ولكنه سيجعله أقرب الى الاتقان .

ولما كنا بصدد الحديث عن التسلسل ، فانه يجب التنبيه







اذا كان المولف يريد أن ينتقل من منظر جماعى الى منظـــر كبير يظهر فيه شخصا واحدا فيجب على هذا الشخص أن ينظر دائما فى نفس الاتجاه من حيث وضعه بالنسبة للكاميرا ، فالمنظر الكبير فى الشكل الثانى يمكن ربطه بالشكل الأول بينما أن الشكل الثـــالث يقطـع التسلسل .

الى خطأ ممكن الحدوث ، فلنفرض أنك تمثل فى منظـر وأمامك ممثل آخر ، وأن الكاميرا تصورك من الجانب ، ثم تصورك بعد ذلك فى منظر كبير (وعندما ترى الكاميرا من وجهة نظر الممثل الآخر) .. وعندئذ فاياكأن تنظر مباشرةالى عدسة الكاميرا ، لأنك بهذا تبدو على الشاشة وكأنك تحدق فى الجمهور ، وهذه النظرة يحتفظ بهـــا لبعض المواقف الاستثنائية فقط .

وعليك أن تتذكر القاعدة الآتيـــة : اذا كانت الكاميرا على يسارك فى احدى اللقطات الجماعية ، فوجه نظرك الى يسار العدسة قليلا فى المنظر الكبير . واذا كانت الكاميرا على يمينك فوجه نظرك بالتالى الى يمين العدسة قليـــلا . وعندئذ يستطيع المولف أن يربط المناظر ويتخلص من التأثير الخاطىء الذى يوحى بأن الممثل الآخـــــر قد غير مكانه بلا داع .

التمهيد للتوليف

ما هى المطالب الأخرى التى يريدها المولف من الممثل بجانب مسألة الربط ؟ حقا انه من الصعب القول : ان عمل

المولف يبدأ فى اللحظة التى ينتهى فيها الممثل من عمـله وأن هناك قليلا من الفوضى للاتصال الشخصى .

ويستحسن أن يساعد الممثل المولف وذلك بأن يفكر مقدما — بطريقة ما — فى الكيفية التى سيولف بها المنظر بالتالى ، وذلك بأن تترك المخرج يوجهك بتعليماته ؛ لأن المناظر فى الواقع يجب أن تحتوى على مواضع يكون القطع طبيعيا عندها ، وأن يبرزها حتى يستطيع المولف أن يستعملها فى سهولة ويقين .

ولنأخـذ منظـرا من فيلم « قارب من الورق » مرة أخرى :

الشاب وحده فى صالة المنزل الريفى ، والزوجة الشابة تصعد وتذهب بالصبى الى فراشه . يجلس الشـاب على الكرسى فى انتظارها وهذا ما يجعله ينظر الى سمكة ثانية تعوم فى الحوض الموضوع على المدفأة . (ويشعر أن هذه التذكيرات بالزوج الغائب قد بدأت تزعجه .) يمسـك كتابا ويميل كما لو كان فى نيتـه أن يستغرق فى قراءته ، ولكنه لا يركز نفسه فيه وينجذب نظره مرة أخرى ناحية السمكة .

وعند اخراج هذا المنظر صور على أربع لقطات :

١ — منظر متوسط للشاب ، وتظهر فيه الحركة بأكملها .
٢ — منظر كبير للشاب وهو فى الجزء الأخير من الحركة .
٣ — منظر كبير للسمكة .
٤ — منظر كبير جدا للسمكة .

وأخيرا تم توليف المناظر كالتالى :

(أ) جزء من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التى يلمح الشاب فيها السمكة .

(ب) جزء طويل من نهاية اللقطة رقم (٣) .

(جـ) جزء آخر من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التى يحاول فيها الشاب أن يركز نفسه فى المطالعة .

(د) جزء صغير من اللقطة رقم (٢) وعينا الشاب ترتفعان ناحية السمكة .

(هـ) جزء صغير من اللقطة رقم (٤) .

وليس على الممثل الذى يقوم بدور الشاب أن يؤكد الربط بين الحركات فى المنظر المتوسط والمنظر الكبير فقط بل عليه أيضا أن يشير الى المولف بنقطتين أساسيتين : النظرة الأولى للعين ، غير المركزة على السمكة ، ثم النظرة

الثانية التى ألقاها الشاب والتى تظهر عدم ارتياحه .

وفى الحالة الأولى ، يشير الممثل الى هذه النقطة بأن يستلقى برأسه على ظهر الكرسى ثم يثبت رأسه المسندة على هذا النحو كما لو كان قد لمح السمكة فى هذه اللحظة لتوه . ويظل ثابتا لعـدة ثوان ، قبـل أن يسترد قواه ثم يتحول برأسه فى حزم ليختار الكتاب .

ولنفترض أن الممثل لم يحدد الموقف بواسطة عزله عن الحركة التى تحيط به . ولنفترض أنه قد أطال النظر الى السمكة أثناء جلوسه وأخذه للكتاب . فان المولف فى هذه الحالة سيصل الى ادخال لقطة القطع دون أن يفقد الحدث الذى يتم القطع عنده قيمته تماما ، ولكن هـــذه الاشارة كانت ضعيفة التأثير وجعلت الجمهور يستاء دون أن يعرف السبب .

ويجب ألا ننسى أن المولف — وهو أيضا فنـان — لا يصل بالضبط — تبعا لخطـة نظرية سبق تحديدها — وبالتأكيد فهو يعرف نظريته . ولكنه يعرف أيضا انه يجب عليه الابتعاد عنها غالبا حتى يحفظ خير مافى الجوهر الانسانى الذى يملأ به ثغرات الشرائط التى يجب أن يستعملها . كما أنه يتلمس طريقه باحثا عن أحسن الطرق لمعالجة كل لقطة

وناشدا الالهام الذى سوف يســـاعده على العثور على مواضع القطع الأكثر فعالية .

ويأتى هذا الالهام فى الغالب للممثل (وأحيانا دون أن يعلم) ويستطيع الالهام مثلا أن ينبه الى التغيير السريع فى التعبير مما يوحى بالانتقال الى المنظر التالى .

والممثل الذى فهم ميكانيزم عملية الصبر هذه — التى تبدأ عندما ينتهى من عمله الأصلى — انمــا هو الممثــل السينمائى حقا . وهو الذى يساهم بطريقة فعالة فى خلق منظر بدلا من أن يترك نفســـه يستخدم كمادة خام ، ثم يتعجب بعد ذلك قائلا : ان السينما لا تقــدم أى امكانية للعمل الخلاق .

المخرج

لقد تركنا الكلام عن المخرج حتى الآن — بالرغم من أنه أكثر العاملين فى السينما أهمية ؛ وذلك لأنه لا يمكننا تحديد مهمته الا بعد التعرض للتصوير والتوليف .

ان مهمة المخرج هى نقل القصة الى الشاشة ، ولكى يفعل هذا عليـــه أن يستعين بحركة الكاميرا وبالتوليف وبكل الأدوات الأخرى للمهنة . ومع هذا فان مجال عمله غير محدد تماما .

وحيث أن جميع عناصر الانتاج تحت تصرف المخرج ، فهو — من الناحية النظرية — الشخصيــة الوحيدة التى تستطيع أن تتخيل الصورة الكاملة للفيلم ، وهو صاحب النهى والأمر الذى يوجه جميع الفنيين .

فهو يستطيع أن يقول لمدير التصـــوير : « انى أعرف جيدا أن هذا المنظر يجب أن يعبر عن جو القلق ، ولكننى لا أريد أى ظل شامل ، وكل شىء يجب أن يكون واضحا وباعثــا على الاطمئنان » وهو يقول ذلك لأنه يعرف انه سوف يستخدم الموسيقى التصويرية للتعبير عن جو القلق ولأنه يعتمد على التـــأثير المطـــلوب الناتج من التباين بين الوسائل البصرية والسمعية لكى يرفع من قيمة المشهد .

كما يستطيع أن يقول للممثل : « لا أريد أن يبـــدو عليك الشك فى أى شىء عندما تقدم لك القهوة الموضوع فيها السم » . لأن غرضه هو مفاجأة المتفرجين بهذه الصدمة فيما بعد بمنظر كبير لفنجان القهوة وهو فى طريقــه الى شفتى ممثل آخر .

العلاقات الرقيقة :

من النادر أن يتفق الممثل مع المخـــرج على طريقـــة

التمثيل تماما ؛ لأن الممثل لا يعرف — أساسا — المسائل التى تخرج عن مجال تمثيله . وهكذا فيجب أن يكون الممثل على استعداد للتساهل ، ومن ناحية أخرى ، لا يجوز للمخرج أن يفرض على الممثل مطالب تعسفية ، والأفضل أن يكشف عن تصوره العام بالقدر الذى يتيح للممثل التعديل فى تمثيله ان كان هذا ضروريا .

ويصبح الأمر سهلا اذا استطاع الممثل أن يتفق مع آراء المخرج فى كل شىء . وبما أن الممثل كائن بشرى فانه سيعتز بشخصيته الخاصة ويرفض أن يقبل حدودا معينة . وقد يفهم الممثل ما يريده المخرج منه ، ومع ذلك فهو يشعر — بطريقة غريزية ذاتية — بالخطأ ، حتى لو كان صحيحا من الناحية الموضوعية .

وتتلخص المشكلة بالنسبة للممثل فى كيفية استيعابه لأفكار الآخرين وجعلها كأنها صادرة منه ، أما بالنسبة للمخرج فان مشكلته فى كيفية تقديم أفكاره حتى يقبلها الممثل ويدخلها على دوره حتى يصل الى النتيجة المطلوبة .

والواقع أنهما يواجهان مشكلة واحدة معا ، ولكنهما يواجهانها من جانبين مختلفين وهذا يفسر لنا السبب الذى

يثير الاحتكاكات بين المخرج والممثلين فى حين أنها تقل بينه وبين مجموعة الفنيين الآخرين .

والموقف المثالى أن يعرف المخرج بالضبط الى أى حد يستطيع أن يواجه شخصية الممثل ، وأن يعرف الممثل من ناحيته مايريده المخرج منه حتى يفعله بالضبط .

ومع ذلك فلا يجب الاعتقاد بأن جميع المخرجين يعملون على أن تكون علاقاتهم بالممثلين رقيقة الى حد كبير ، أو أنهم يقومون بمحاولة فى هذا السبيل .

ويقنع غالبيتهم بالحل الأسهل الذى لا يصل الى الكمال ولكنه يضمن نتيجة مرضية على حد تعبيرهم .

تنظيم العمل

وثمة طريقة تجبر الممثلين على عمل ما يطلبه المخرج منهم بالضبط ، بدون اعتراضات ودون أن يشغلوا أنفسهم بمعرفة الأسباب . « انظر الى يدى . سوف أضربك الآن . حسبنا ! ابتعد » . ذلك هو المنهج المهنى الذى كان معمولا به فى عهد الفيلم الصامت وهو المنهج الذى يستعمله الهواة دائما فى أفلامهم الصامتة .

وأحيانا لا يمكن معرفة أسباب واضحة لتطبيق هـذا

المنهج فى مناظر الحوار . ولكننا نبالغ اليوم فى الالحاح على الاتجاه المعارض ، ولا سيما بعض المخرجين المهنيين الذين يستنجدون بحل آخر سهل ، ويتركون للممثل حريته الكاملة فى تمثيل المنظر بشرط أن يؤديه صحيحا من وجهة النظـر الفنية ، ويحدوهم الأمل فى أن يدخل هـذا المنهج — فى الصورة العامة — بطريقة أكثر أو أقل تناسبا .

ومن المؤسف أن يشوه التأثير الجميل للتمثيل الفردى بسبب عدم التفاهم وهذه الحقيقة واقعـة تنتج فى أغلب الأحيان من التحسينات المتزايدة فى فنية السينما التى تؤدى بنا الى التخصص الذى يزيد على مر الزمن .

واليوم ، فان المخرج عليه أن يجمع بين أطراف وسائل التعبير جميعا ، تلك الوسائل التى يمكنه اعدادها بدرجة كبيرة من الكمال حتى يكون عالميا . ويوضح هذا لماذا يقل قدد المخرجين الممتـازين فى حين يكثر عـدد المصـورين والممثلين والمولفين الممتازين .

ولا تظن أن المخرج الذى يلقى بجزء من أعبـائه على الممثل يكون مخرجا كسولا بالضرورة ، أو أنه ينقصـه الاخلاص المهنى . انما الأمر — فى بسـاطة — هو عدم عثوره على حل غير ذلك .

ويعنى هذا أن عبئاً كبيرا يقع على عاتق الممثل الذى لا يستطيع رؤية تأثير عمله الا بعد فوات الأوان . ولكى يلاحظ نفسه بنفسه فانه يحتاج الى ملاحظة شخص خارجى شديد اليقظة .

ولقد ذكرت لى «جوجى ويزرز» ذات مرة : أنها لا تشعر أبدا بالارتياح الا عندما تسمع المخرج يتمتم بطريقة عادية بعد البروفة الأولى قائلا : « حسنا » ودائما ما تجتاحها الرغبة فى أن تقول له : « أرجوك . لا بد من وجود بعض الخطأ ، أيمكن أن يكون كله جيدا ؟ » .

ويجب على الممثل اذن أن يقدح ذهنه — أثناء البروفات — فى التحايل على المخرج ليعرف رأيه ، وهو يستطيع أن يجذب انتباه المخرج أثناء البروفة ، اذا كان يعرف مواضع ضعفه ، بالرغم من رغبة المخرج فى تجنب كل مناقشة ، ولا شك أن هذا فى صالح التمثيل ، وهذه المحاولة تحتاج الى الحكمة .

وأتذكر حوارا دار بينى وبين المخرج حيث كنت أدافع عن الخطأ لأحصل على الحقيقة :

هو — حسنا ، سنجرى الآن بروفة للمنظر الذى

تتحدث فيه مع (جوى) حيث تختفى بعد هذا وراء الباب .

أنا — ما الذى تريد أن تحصل عليه بالضبط ؟

هو — حسنا ! .. أنت تعرف .. اجعله حيويا .. و .. أنت تعرف ما أعنيه .

أنا — نعم ! ولكن هل أظهر له أننى أعلم بغشه لى .

هو — فلنر .. لا يجب أن يكون لهذا أهمية كبيرة .

أنا — بالعكس .. والا أصبح رديئا خاليا من المعنى .

هو — حسنا .. افعل ما تراه ملائما .. أنت تعرف، ما أعنيه .

مثل بقوة . سنجرى البروفة الآن . هل تسمح ؟

وبعد البروفة :

هو — حسنا جدا . ولكن أضف على تمثيلك قوة أكثر . وأبرزه بأكثر مما فعلت . (وهذا الرد هو ما كنت أريده عندما سألت المخرج) .

والمخرج الممتاز هو الذى يكثر من مطالبه ، لأنه لا يبحث عن الحل السهل . وهو يدرس مشاكله — يضطرك الى دراسة مشاكلك — ولن يكون مسرورا اذا وافقت بسهولة على رأيه . فيجب أن يصبح رأيه هو رأيك أنت .

فاذا قلت له : « حسنا . فأنا أستطيع أن أضحك ، اذا كانت هذه هى رغبتك ، ولكنى لا أظن أن الموقف يستلزم الضحك » وسوف تستمران فى المناقشة حتى يقنعك أو تقنعه أنت .

وليس صعبا أن تجعل مخرجا يغير رأيه حتى لو كان مقتنعا بصحته .

فاذا وصلت الى البروفة — بعد أن تفكر فى المنظر من حيث علاقته ببقية القصة — فانه يمكنك أحيانا اقتراح الأفكار على المخرج .

واذا صادفتك صعوبة فى السيناريو من حيث العمل أو القول ، فلا تتردد فى اشراك المخرج معك . ولكن كن لبقا وخاصة اذا كان المخرج — كما يحدث غالبا — قد اشترك فى وضع السيناريو .

وعاون المخرج على فهم طريقتك ، وما تفضله ، وما تكرهه ، فمثلا ان كان من عادتك اتقان التمثيل فى البروفات الأولى — كما أفعل أنا — فأخبره بهذا حتى يعمل حسابه ، أو ان كنت تفضل أن تبدأ التمثيل هادئا فى البداية ، ثم تقويه بعد ذلك كما يفعل غالبية الممثلين ، حتى لا يضايق المخرج فتور تمثيلك فيما بعد .

وفى جميع الحالات عليك أن تلاحظ المخـــرج وأن تحترم جهوده بقدر الامكان . وتذكر أنه بالرغم من أن عمله ليس محددا ، فانه يصنع فى النهاية قيمة الفيلم سواء أكان فى القمة — أو أعلى بقليل — أم كان أقل فى المســتوى كالحال فى آلاف الأفلام .

الحوار والحركة

يحكى أن مخرجا فى هوليود أراد يوما أن يدخل منظرا فى فيلم كان يعمل فى تصويره . وكان المنظر يشير الى رجل بدأ يمل زوجته . وقد طلب من كاتب مشهور كتابة هذا الموضوع فكتب الكاتب ثلاثة صفحات من الحوار القوى وبعد أن قرأ المخرج الحوار المكتوب مزقه الى قطع صغيرة.

وتم تصوير المنظر المطلوب فى النهاية كالآتى : الزوجان يصعدان فى مصعد تعمل فيه فتاة جميلة ، وأثناء صعودهما ينظر الزوج مرة الى الفتاة الجميلة ومرة الى زوجته . وعند مغادرتهما المصعد يتنهد الزوج فى حسرة ، وكان فى هـذا الكفاية .

وتشير هذه الحكاية الى أن الحوار فى القصة المصورة قليل الأهمية ، ويفسر لنا هذا أيضا : لماذا لم نشغل أنفسنا بمسألة الحوار خاصة بعد أن كتبنا أربعة فصول فى هـذا الكتاب .

وعندما يقرأ الممثل المسرحى سيناريو أحد الأفلام فانه يركز عادة اهتمامه على الحوار . وهذه عادة يرثى لها . اذ

أن الاشارات الأكثر تحديدا لخلق الدور تكون متضمنة عادة فى الأوصاف الخاصة بالحركة . وقد تكلمنا عنها سابقا.

ولا يجب الحكم على مقدرة كاتب السيناريو من كتابة الحوار (فهذه موهبة ثانوية اذا شئت) وانما من تجنبه له.

ولكى تكون ممثلا سينمائيا ناجحا عليك أن تعرف كيف تعبر عن مشاعرك الداخلية بواسطة الكلمات البسيطة وأن تتحاشى النطق بالجمل الرنانة المليئة بالحماس .

الالقاء الطبيعى

يعتمد جزء كبير من التأهيل المسرحى على نبرات الصوت لأن الممثل المسرحى عليه أن يتعدى المشكلة التكنيكية ليجعل صوته مسموعا للمتفرجين الجالسين فى أقصى القاعة .

وهناك مدرسة واقعية فى المسرح تريد من الممثل ألا يبالى بالجمهور ، وأن ينغلق على عالمه الجمالى ، وأن يعيش وحيدا مع شخصيات المسرحية . ذلك لأن الحوار يظل دائما هو وسيلة التعبير الوحيدة فى المسرح ، فيجب أن يصل جيدا وباحكام ، حتى تستطيع أفكار المؤلف أن تصل الى آذان الجمهور الذى يجلس بعيدا .

وكما نعلم أن الهمس على المسرح يؤدى بصوت عال واضح ، وفى السينما لا يوجد هذا النوع من الهمس ، لأن مشكلة السماع التكنيكية فى السينما من اختصاص مهندس الصوت لا الممثلين .

فاذا نطق الممثل السينمائى اجابته بطريقة صحيحة ، فهذا يعنى أنه استطاع أن يكون مسموعا للممثل الآخر الموجه اليه هذا الكلام وعلى مهندس الصوت أن يبحث عن المكان الملائم لوضع الميكروفون لكى يسمعه الجمهور بدوره .

فاذا كان الممثل يصيح بأعلى صوته ليخاطب حشدا كبيرا فى منظر لاجتماع عام ، أو يهمس بكلام عاطفى فى أذن صديقته الحميمة فان كلماته تسجل دائما بنفس الوضوح وذلك بوضع الميكروفون بعيدا أو قريبا حسب الحالة .

فليس الحوار اذن بالنسبة للممثل السينمائى مشكلة تكنيكية . فدروس الالقاء لا تفرض على الممثل الا فى حالة الصعوبة الحقيقية فى النطق . وليس للممثل السينمائى أن يزيد من قوة صوته ولا أن يلقى بحواره فى تكلف . وفضلا عن ذلك ، فانه يحدث نفس الأثر الكوميدى الذى ينتج من جهود شخص يحاول تعدى عقبة لا وجود لها .

ومن جهة أخرى ، فانه من الضرورى تجنب الالقاء غير المحدد المبهم . ولقد رأينا من قبل أن الحركات غير المرتبة أو غير المحددة تنتج أثرا سيئا خال من الانسجام ، وكذلك التسرع فى الالقاء .

والمبدأ الأساسى الذى ينتج أفكارا مناسبة يمكن فصل بعضها عن الآخر لكى تكون بداية كل فكرة جديدة مفهومة بوضوح يجد هنا مجالا لتطبيقه .

*

المغزى المستتر للحوار

ربما يبدو لك أن الحوار عندما يدخل فى التمثيل فلن يكون هناك ثمة صعوبة من هـذه الناحية ، الا اذا فرض الحوار نفسه تلقائيا على الايقاع المناسب ، وكان المعنى يحث على النطق بطريقة واضحة .

وليس هذا هو الحال دائما ، ففى الحيـاة غالبا — وخاصة فى أحسن المناظر المصورة — لا يكون الحوار عرضا مباشرا للأفكار ، بل طريقة لعرض الأفكار على الشاشة .

وفى الفيلم الكوميدى « الحب يبحث عن مسكن » الذى يدور بعد الحرب ، والذى يتناول مشكلة الاسكان

— فى أمريكا — نرى أن « جان آرثر » و «جويل ماكريا»
يجلسان على درجات سلم احدى العمارات ، ويبدأ الرجل
بمغازلة الفتاة فى صمت ، ودون أن تصده أخذت تتحدث
— بلا توقف — عن رئيسها فى العمل (الذى هو خطيبها
الرسمى فى نفس الوقت) .

وفى عبارات منمقة تأخذ فى مدح خصال الرجل الآخر
وصفاته التى تعجب بها . وقد أسكرها الحب وجعلها تتكلم
بسرعة. وأصبحت جملها غامضة شيئا فشيئا وأخيرا خرجت
عن حدها ، ولم تعرف عمّ تتحدث .

والآن ، فان نجاح هذا المشهد يعتمد على الموقف الذى
يجعل أفكار « جانآرثر » لا تتفق مع كلامها . ومما لا شك
فيه أن التفكير فى كلمة « أحبك » أسهل من النطق بهـا
ولكن من الصعب أن تمثل وتفكر فى كلمة « أحبك » فى
آن واحد ، بينما تقول : « ان مستر براون لا يتأخر أبدا
اذا ارتبط بموعد » .

التنويع فى الأداء

من الممـكن أن تقـال الاجابة الواحـدة بعشر طرق
مختلفة ، وأن يكون لها فى كل مرة معنى مختلفا :

وينطبق هذا خاصة على السينما الواقعية التى يندر أن يكون حوارها عميقا أو هاما فى ذاته . خذ مثلا الصفحة الأولى من السيناريو والتقط جملة صغيرة عادية من هذا النوع « انك جميلة هذا المساء يا حبيبتى .. »

ثم أعط لهذا الكلام دلالة تتناسب مع الشخصية ومضمون الحوار . فمن الممكن أن تقولها بطريقة عادية لا يشتم منها أية دلالة معينة ، ومن الممكن أن تضغط على (هذا المساء) كما يمكنك أيضا أن تتوقف قليلا ، ثم تقول : « يا حبيبتى » ثلاث طرق ، تعبر كل منها عن فكرة مختلفة.

وبفضل هذه الطريقة يمكنك أن تعطى نفس المعنى لحوار ردىء الكتابة وغامض . فكلما كان الحوار رديئا كلما كان على الممثل أن يجتهد فى اكتشاف معنى المنظر وأن يجعله واضحا بالرغم من عدم كفاية الحوار الموضوع .

والممثل الهاوى (بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة) لا ينسى أبدا أن يسمع الرد المكتوب . فهو اما أن يقرأه من الذاكرة كما يتخيله فى السيناريو ، واما أن يقول « حسنا . لنبدأ الآن فى التمثيل » ويبدأ الالقاء موضحا كل كلمة . وتكون بدايته منظمة وموحدة بدلا من التنويع حتى تتبع بسرعة التفكير ، وبهذا تضيع كلماته فى القاء ذى وتيرةواحدة ، بدلا

من ابراز بعض الكلمات دفعة واحدة ، ونطق بعض الكلمات الأخرى بالضغط على كل كلمة منها ، كما يحدث فى الحياة. ولكى يحاول اضفاء الحيوية على رده فانه يلزم نفسه بالتوقف قليلا ، أو يغير نبرات صوته بلا سبب أو اقتناع داخلى .

*

التأثير الصوتى

يلاحظ غالبا فى الحياة أن أغلب الذين يضخمون أصواتهم أثناء حديثهم هم الذين يستخدمون وسائل التعبير الأكثر تحديدا . وهم بهذا يبحثون عن تعويض فقرهم اللغوى بواسطة الانفعال الصوتى الخالص .

وكذلك فان الهاوى غالبا ما تكون لديه رغبة شديدة فى الجهر بصوته فى التمثيل ، بدون أن يحتفظ لنفسه بمجال كاف من أجل المؤثرات الخاصة أو يرفع صوته تدريجيا اذا دعى الأمر .

كما فى الفيلم الناطق للهواة المسمى « الساعة المظلمة » الذى أنتجته (جمعية أفلام بلانيه) (*) وفضلا عن ذلك فان

---

* نشر سيناريو هذا الفيلم فى كتاب « كيف تكتب سيناريو » تأليف أوسول بلاكستون فى نفس السلسلة .

الخبرة بالجماهير والمخاطرة الفنية التكنيكية الملحوظة تقدم أمثلة عديدة لصعوبات من هذا النوع .

ويبدأ الفيلم بصوت خارجى لامرأة شابة نراها عند مغادرتها المكتب لتعود الى منزلها . يقول الصوت : « انى أود العودة سريعا الى منزلى هذا المساء » أو ما شابه ذلك. والجملة عادية ، وهى لا تضيف —علاوة على ذلك — شيئا الى الصورة . وعلى هذا ، فبدلا من أن ينطق الممثل بهذه الكلمات البسيطة عليه أن يؤديها بصوت منفعل لحاجته الى التعبير عن عواطفه الداخلية بشكل خارجى .

وبعد ذلك بقليل ، وفى المنظر المشحون بالعاطفة الذى تخبر فيه الشابة عشيقها بأنها لا تستطيع أن تتبعه ، وأنها يجب أن تظل بجانب زوجها ، الذى عاد من الحرب بعد أن فقد بصره . لقد كانت تقول هذا بنفس النغمة ونفس الطريقة التى أدت بها التعليق السابق .

والعلاج الوحيد لهذا العيب هو الاسترخاء والراحة اللذان تحدثنا عنهما قبل ذلك . وفى الواقع ، فانه لا يحدث اطلاقا نقص فى النظام الصوتى ، وقد كان صوت الممثلة فى فيلم (الساعة المظلمة) دائما مسموعا بوضوح ولكن الانفعال — الذى كان يرعش هذا الصوت — لم يكن

صادرا من المواقف العاطفية ، كما كنا نشعر تماما ، وانما من رهبة الوقوف أمام الميكروفون .

*

تسجيل الصوت بعد التصوير

ومما لا شك فيه أن هذا الموقف قد حدث فى هـذا الفيلم وسجل كل حوار بهذه الطريقة ، أى بعد التصوير . ولهذا الغرض يجتمـع الممثلون فى الاستوديو ويعيدون ردودهم حتى تنطبق حركة شفاههم على ما ينطقـونه من كلمات أثناء عرض الفيلم أمامهم على الشاشة .

وتحتوى أغلب أفلام المهنيين على بعض المواضع التى يتم فيها تسجيل الصوت بعد عمل الفيلم ، وخاصـة فى المناظر الخارجية حيث لا تسمح الظروف بتسجيل الصوت على الشريط مباشرة .

وكذلك (تدبلج) معظم الأفلام الأجنبية ، وفى الأفلام الناطقة للهواة يضاف كل الحوار على الشريط بعد التصوير، لأن هذه الطريقة رخيصة التكاليف .

ويثير موضـوع تسجيـل الحوار على الشريط بعد تصويره مشكلة خاصة ، لأنه يفرض على الممثل السينمائى شروطا للعمل أكثر صناعية من الشروط العادية . وذلك لأن

ضرورة تطابق حركة الشفاه تتطلب — فى ذاتها — تركيزا عقليا كبيرا ، وتعرض لاضطراب العملية العقلية اللازمة لاداء الحوار أداء صادقا .

وكقاعدة عامة ، فان الممثل المبتدىء يحتاج الى بروفات كثيرة حتى يصل الى نتيجة صحيحة من وجهة النظر الفنية .

واذا أعيد الرد — ولو كان أفضل — بلا انقطاع فانه يفقد معناه . وخاصة اذا كان منفصلا عن الحركة ، وقلما يساعد هذا فى اضفاء التأثير الصادق أو الارتخاء وعليك أن نفكر الآن فى الضرر الذى يترتب على خلو منظر عاطفى من الانفعال أو حتى من الانفعال الزائف .

ويكون الضرر أخف وطأة اذا أدى الممثلون حوارهم أداء صادقا أثناء التصوير . وليس من المهم أن يكون حوارهم مسجلا على مجرى الصوت . ويدفع الأداء الصادق الذى يبرز فى الصورة الممثلين الى بذل مجهود أكبر عند تسجيل صوتهم على الشريط بعد التصوير .

ومن جهة أخرى ، فان تذكر الانفعال الذى حدث عند التصوير قد يساعد الممثلين على استعادة هذا الانفعال فى الظروف الصعبة لتسجيل الصوت .

مهما يكن نوع تسجيل الصـــورة ، فان الرد يتعرض للفساد من تكراره واعادته عدة مرات . وأحسن طريقـــة لمواجهة هذا الخطر هى الاقلال — بقدر الامكان — من عدد البروفات ، حتى اذا كان ذلك يتنافى مع الدقة الآلية .

وسوف يعوض صدق الأداء بعض الأخطـاء الحرفية الطفيفة فى نظر الجمهور .

ويجب ملاحظة الشروط الخاصة بالتصوير — التى تصنع حسب الامكانيات — أثناء تسجيل الصوت. وبالنسبة للممثل الذى يضع غليونه فى فمه عند التصوير ، فانه يجب استعمال الغليون أيضا عند اعادة تسجيل الصوت . وكذلك الممثل الذى يجرى أثناء التصوير عليه أن يلهث قبـــل أن يلقى برده ، ويجب أن يخرج كل نفس ، وكل حـــركة للشـــفاه مضبوطة ، ليس فقط من أجل الاخلاص فى الاداء الطبيعى ، بل من أجل بعث الحياة فى روح المنظر الرئيسى .

وتتحكم الروح فى أداء الصوت . لذا عليك أن تمنح نفسك الراحة اللازمة التى تتيح لها الصفاء ، وبذلك يكون صوتك جليا صافيا ، وتلك هى الوصية الأولى .

وكل ما زاد عن ذلك (وكذلك ما هو خارج عن نطاق

هذا الكتاب) انما هى أسرار المهنـــة التى لا تكتسب الا بالخبرة .

وبالنسبة للمهنة ، ولتحديد مدى الانفعال والحصول على التلحين المضبوط ، فعلى الممثل أن يعرف كيف يلتزم الصمت ، وأن يتوقف لحظة قبل أن يتنفس ، وأن يعرف كيف يمزج بين الاثنين . فعندما يكون لديك خبرة كافية فسوف تعرف كيف تبعث الحياة فى الجــواب التافه وذلك بتردد بسيط أو باعادة كلمة .

واذا استعملت هذه المؤثرات كما يجب ، فانه يمكنها أن تحسن من تمثيلك . ولا تتشدق باستعمال كلمـــات وعلامات التعجب — آه ، أوه — كما ترد على خاطرك قبل النطق بالسيناريو حتى تعطيها طبيعـــة أكثر ، ولكن اشغل نفسك أولا بالأشياء الأساسية .

وهذه الأشياء الأساسية هى : الفكرة وراء الحوار ، والانفعال تبعا للحدث ، والبساطة ، والارتخاء .

الحوار فى الفيلم الصامت

كان كتاب السيناريو يتمسكون بسرد الحكاية بواسطة الحركة — قبل ادخال الصوت الى السينما — لأن الحوار

الطويل على شكل (عناوين فرعية) يكون مملا . ولا يجوز اعتبار الفيلم الذى تشغل فيـــه العناوين حيزا أكبر من الصورة فيلما سينمائيا .

ولقد قلب الصوت نظام الأشياء ، وسمح بمرور الطرق غير المشروعة بدون أن يلمحها أحد ، وفتح أبواب السينما واسعة لجميع أنواع المواد غير المرغوب فيهـــا ونقــل المسرحيات الكاملة — بكل حوارها الجذاب — الى الشاشة. واستمر الكتاب الذين يقدمون الحوار على الحركة فى كتابة السيناريوهات . وفرحت السينما بقدرتها الجديدة الناتجة عن الحوار والغناء ، ونسيت تقريبا الغرض الأول لها وهو الصورة المتحركة .

واليوم قد انقضى عهد الاكثار من استعمال الصوت ، وفهم غالبية المنتجين الجادين أن السينما الصــامتة كانت تسير فى الطــريق الســليم ، وحاولوا تحقيق التوازن بين الصوت والصورة .

ومن الممكن القول : ان السينما الخالصة — ســواء الصامتة أو الناطقة — هى التى تكون قصتها وشخصياتها كاملة يمكن التعبير عنها بالوسائل البصرية .

وفى الفيلم الناطق ، يجب أن تنطق الشخصيات عندما

يتطلب الموقف ذلك دون أن يطغى الكلام على الحركة . ولا يؤثر عدم سماع هذه الكلمات على فهم الجمهور لسياق الرواية . وبعبارة أخرى ، فانه لا يمكن فصل الحوار أساسا عن المؤثرات الصوتية الأخرى ، مثل صفير القاطرات ، أو أصوات الصواعق التى تدعم واقعية المنظر ، بالرغم من أنها تظـــل كأدوات مســـاعدة بالنسبة للحركة ولا تقوم بدور الشرح .

ويعنى هذا ، أنه لا يوجد خط محدد نظرى بين التمثيل فى الفيلم الناطق والتمثيل فى الفيلم الصامت . ولن يحتاج الممثل الى تكيف خاص حتى يعوض نقص الحوار فى الفيلم الصامت (مادام السيناريو مكتوبا بطريقـــة التعبـــير عن الحركة بواسطة الصورة) ، كما أن الممثـــــل فى السينما الناطقة لن يغير أسلوبه فى التمثيل لكى يمثل مشهدا خاليا من الحوار .

وفى الواقع ، فان (السيناريوهات) لا تكتب دائما بشكل خاص . وفى الغـــالب يضطر المـــرء الى استخـــدام الحوار ـــ أو ما يحل محله مثل : العناوين الفرعية .. الخ ـــ حتى تدفع الحدث الى الأمام .

ويتعرض الممثل السينمائى الهاوى لمشكلة صعبة الحل. وذلك لأن الرجوع بالجمهور — الذى تعود على الأفلام الناطقة الى عصر السينما الصامتة ، والى المناهج — التى غالبا ما تكون ساذجة — لا يكون مقبولا بصراحة .

ومن ناحية أخرى ، فان المشاهد الصامتة فى الفيلم الناطق مثلا ، والتى تمثل بطريقة واقعية لا يمكن أن تحقق تعبيرا كافيا اذا لم يكن السيناريو مكتوبا بطريقة سينمائية خالصة ، أى اذا كان كل ما يجب أن يعبر عنه لا يقدم فى صورة حركات طبيعية .

ومن جهة أخرى ، فان العناوين الفرعية قد قضى عليها عامة ، لأنها طريقة قديمة جدا .

ومن الواضح ان الممثل لا يستطيع حل هذه المشكلة بوسائله الخاصة . ويستطيع أن يشعر بحاجته الى طريقة جديدة للتعبير تحل محل الحوار ، ولكن يكون من المستقبح أن يجعل أسلوب تمثيله وفق تصور واقعى خالص وسيكون غريبا مثل بطة والت ديزنى فى فناء المزرعة .

وغالبا ما يفضل السينمائيون الهواة اقتباس موضوعاتهم من الحياة الواقعية فيضطرون الى استعمال

ديكورات طبيعية . ومن جهة أخرى يجتهد كتاب السيناريو لأفلام الهواة — بحكم العادة — فى التزام حدود السينما الخالصة ، بالرغم من أن مجهوداتهم لا تكلل دائما بالنجاح.

ويقدم لنا فيلم « قارب من الورق » مثالا على هذا : فالموضوع والديكورات طبيعية ، والفيلم خال من العناوين الفرعية ، والمواقف والشخصيات بسيطة ومشروحة عن طريق الرؤية .

كما صدرت الأوامر للممثلين ليمثلوا كما لو كان الفيلم ناطقا . وكان عليهم أن ينطقوا ببضعة كلمات عندما كان الموقف يتضمن حوارا بين الشخصيات . وهذه الطريقة لا تكفى الا فى حالتين أو ثلاث فقط ، وحيث يعجز السيناريو عن التعبير ، ويخلو من الشروح البصرية الكافية .

فى منظر من المناظر الأولى فى الفيلم يصل الشاب الى الشاطىء وفى صحبته خمسة من أصدقائه لتأجير قارب . وكان عدد الشبان ستة . فأفهمهم صاحب القارب بأن قاربه لا يتسع لأكثر من خمسة فقط . ولكى يوضح كلامه ، أشار بأصابع يده الخمسة . وأجرى القرعة لمعرفة من الذى يضحى بنفسه .

وعند مشاهدة هذا الفيلم لأول مرة فهم عدد كبير من

المتفرجين أن صاحب القارب يطلب خمسة شلنات لايجار القارب ، وأن الشبان يجرون القرعة لمعرفة من الذى سيدفع. وقد وضح الموقف بعد لحظات فيما بعد . وعندما شوهد أحدهم يجلس وحيدا على الشاطىء ، ولا يبرر ذلك ضعف المنظر طالما انه يتضمن ازدواجا فى المعنى .

وقد كان فى استطاعة الممثلين زيادة المشـــهد ايضاحا بفضل حركاتهم ، وبعبارة أخرى ، أن يعبروا عما يريدون بواسطة التمثيل الصامت ، وبهذا يكونون قد ابتعدوا عن الأسلوب العام للفيلم الواقعى فى مجموعه ، مما يؤدى الى الاشمئزاز .

والشىء الوحيد الذى يباح للممثل أن يفعله فى مثل هذه الحالة ، هو أن يركز فكره — خاصـــة فى بداية المنظـــر الجديد — فى كل جزء من الحدث ، وفى كل حركة من حركاته بطريقة أوضح ، ولكنه لا يفعل ذلك فى الفيلم الناطق حيث يغطى الحوار ضعف التمثيل . وهذا هو السبب الذى يجعل التمثيل صعبا فى الفيلم الصامت .

وفى المنظر السابق ، فبدلا من اخراج النقود مباشرة — التى أوحت بفكرة الدفع — يقول الممثلون مثـــلا : « ليس لنا حظ ! فيجب أن يتنازل واحد منا .. من ؟ آمل

ألا أكون أنا . » أو شيئا من هذا القبيل فان هذا يقضى على الغموض .

وقد قلت من قبـــل : انه يسمح للممثلين أن ينطقوا من وقت لآخر ببضع كلمات لا أهمية لها . ومن ناحية أخرى ، فان الجمهور يستطيع أحيانا أن يحل رموز هذه الكلمات من حركة الشفاه ، فتقول لنفسك : لماذا لا أحاول جعــل المناظر غير الواضحـــة أكثر وضـــــوحا عن طريق الحوار الصامت ؟ .

وللرد على هذا السؤال نبادر بالقول : ان حركة الشفاه التى تدخل على المشهد بلا داع تخالف الواقعية ، وتجذب انتباه الجمهور الى خلو الفيلم من الحـــوار . وعلاوة على ذلك فان هذا يفرض على الجمهور ضرورة فهم رموز اللغة الصامتة للشفاه حتى يتمكنوا من متابعة القصة ، وكقاعدة عامة ، فانه يستحسن عدم الكلام فى المنظـــر الكبـــير لأن الشفاه تكون مجسمة الى حـــد كبـــير . الا أنه فى بعض الحالات الخاصة والظروف المعينة تكون مثل هذه الطريقة مقبولة ومطلوبة .

وفى أحد المشاهد النهائية فى فيلم « قارب من الورق » الذى تجرى حوادثه فى بار مزدحم بالنـــاس . ينبعث من

داخله ضجيج كبير ، ويستدير الزوج ويصيح بزوجته من فوق رؤوس الزبائن « أتريدين تناول شيء ؟ » وينطق هذه الكلمات بقوة كما ينطق بها أى شخص فى مثل هـــذه الظروف ولا يقدر الجمهــور على تخمين معنى الكلمــات الا بطريقة تتبع حركات الشفاه ، وهذا ما يحدث فى الحياة الحقيقية . وهذه الطريقة ليست تبريرا سيكولوجيا .

*

التمثيل الصامت (البانتوميم)

ان التمثيل الصامت ، أو أى أسلوب من أساليب التعبير الأخرى ، لا يجد له مجالا الا فى فيلم يعالج بهذا الأسلوب التعبيرى .

فموضوعات المجال الخيالى ، والرمزى ، أو الأحــلام التى ترتبط ببعضها بشدة يقبل عليها الهواة .

ومن أحسن الأفلام الانجليزية الخاصة بالهواة فيلمان فقط (المعجزة) و (العرائس) والفيلمان من انتاج « آس موفيز » وهما ينتميان الى المدرسة اللاواقعية . وهما يبينان ما يمكن أن يفعله المرء عندما يكون التمثيل والقصـــة والديكور من أسلوب واحد .

وفى هذا مجال واسع ليرتاده هــواة التمثيــل . ومن

الممكن أن يصل كتاب السيناريو والمخرجون المناسبون الى خلق شكل جديد للتمثيل الصامت لا يمكن للسينما المهنية أن تجاريهم فيه . ومن الصعب تطبيق هــذا النوع الفنى الجديد الذى لم يتطور بعد بدرجة كافية . وبعد هذا كله ، فان القواعد ليست الا تعميمــات مدعمــة بالخبرة العملية .

وربما ينتهى هذا النوع من التمثيل يوما ما حيث تزول بعض نماذج الحركات كما فى خطوات الرقص . (ألسنا نقارن — عادة — راقصى الباليه وفق الطريقة التى ينفذون بهــا خطوة خاصة ؟) .

ومثل هذا التطور قليل الاحتمال ، ولكنه ليس محالا على مر الزمن . والمشكلة هى فى معرفة هل سيكون للفيلم الصامت مستقبل منفصل أو أن الهواة سيتركونه بعد قليل الى الفيلم الناطق ؟

وكل ما يمكننا قوله فى هذا : ان الحركات والاشارات — التى هى وسائل التعبير فى التمثيل الصامت — يجب أن تستوحى من مبدأ الاختصار فى الحوار . ومهما كان اختيار الشكل المناسب ، فان الممثل الصامت الممتــاز هو الذى

لا يقوم بأى حركة زائدة أبدا ، وتشـــير حركته الى هدفه مباشرة ولا تعاد اطلاقا .

ولنذكر الآن من جديد كما ذكرنا من قبـــل — ونحن بصدد السينما الناطقة والصامتة ، والتمثيـــل الواقعى أو الصامت — أن صدق الأداء أهم من كل شىء .

ولا تظن أن السينما الصامتة ستصبح هواية قديمـــة . فاذا كنت ممثلا ممتازا فى السينما الصامتة فستكون ممتازا أيضا فى السينما الناطقة ، والعكس ليس دائما صحيحا ، اذ أن الصوت غالبا — هذا المصدر المتمم للممثل — يشجعه على عدم الاكتراث بالتمثيل وعدم اتقانه .

تمثيل الشخصية

ولنفترض الآن أنك قد تمكنت من مهنتك بدرجة كافية ، من الناحية الفنية البحتة ، والناحية المادية للتمثيل فى السينما الذى لا يكون بالنسبة اليك أكثر من عادة روتينية للبروفات . وهكذا نصل الى تمثيل الشخصية التى هى المجال الخصب للممثل والتى لا يمكن القيام بها الا بالاعتماد على المخرج .

ونحن لا نريد اطلاقا أن نوحى بوجود بعض العناصر فى العمل السينمائى التى تظل خارجة عن اختصاصات المخرج . ولكن المخرج الذى يختار الممثل ويحترمه سوف يتوقع الحصول على شىء منه ، وذلك بدون أن يكلف نفسه أى عناء وبدافع من الحماسة الجمالية عندما يرى مكانا جميلا للتصوير الخارجى فانه يعتمد على جمال المنظر الطبيعى لصالح فيلمه .

وقد اكتشفنا الآن أن براعة التمثيل تعتمد على الروح التى يعالج بها الممثل دوره ، وعليه أن يفكر فى اجابة أو موقف يجعل به دوافع حركاته تبدو وكأنها طبيعية . وهذا

هو كل الاختلاف بين الشخصية التى ترتد الى الوراء عند رؤيتها المسدس محشواً بالرصاص ، وبين الممثل الذى يرتد الى الوراء عندما يرى انه سوف يخرج عن مجال التصوير لو تقدم خطوة أخرى .

ومن البديهى أن تقف المستلزمات المادية للتصوير عقبة أمام الممثل ، ولكن عليه أن يستوعبها حتى لا يفكر فيهـا بعد ذلك . وبهذا فقط يمكن للجمهور أن يعتقد على الأقل أثناء عرض الفيلم — أن الذى يعرض أمامه على الشـاشة ليس سلسلة من الحركات المعدة من قبل ، بل هى أشياء تحدث أمامه فى الحقيقة للمرة الأولى والأخيرة فى العالم .

ولكى تتفحص احدى الشخصيات ، يجب أن تنطلق من نفس هذا المبدأ وأن توضحه حتى نهايته المنطقية .

ولا تنس أن ما يقنع الجمهور هو الحقيقة وحـدها ، وكل ما تبقى يكون مسليا ومثيرا وجذابا ولكن لا يمكنه اقناع الجمهور .

وتتكون المواد التى يصنع بها الممثـل شخصيتـه من السيناريو والمظهر الطبيعى والخيال .

لننظر ماذا يعطينا السيناريو أولا ؟

ليس غريبا أن يصحب الشخصية عند ظهورها — لأول مرة — وصفا منفصلا على النحو التالى :

« يدخل جان توماس ، وهو رجل أصلع ، ضخم الكرش ، أحمر الوجه . وهو ثرثار يبدو عليه التكبر والغباء والأنانية . وهو متعصب — فيما يبدو — ضد آراء الغير . ومحب للظهور » .

ويحسن الممثل صنعا اذا تجاهل استهلالا من هذا النوع ، ويمكن القول بالتالى : ان كاتب مثل هذا السيناريو لم يكتبه للسينما اطلاقا ، كما أن هذا الأسلوب ان دل على شىء فانما يدل على اتجاهه الأدبى .

والطريقة الصحيحة لوصف الشخصية فى السيناريو هى الاشارة اليها بواسطة الحركة والحوار . والسيناريو الجيد هو الذى يحصر نفسه فى هاتين الناحيتين .

وفى بعض الحالات قد يكون الوصف المختصر للشكل الطبيعى مساعداً للمخرج ، اختيار الممثل المناسب . ولكن اذا زاد الأمر عن هذا فلن يكون الا اسرافا فى الكلمات تصعب

الأمر على الممثل السينمائى الذى تكون لديه فكـرة عن تكوين الشخصية بدلا من أن تساعده .

وفى الواقع ، اذا رأى الممثل مقدما أن مظهره الطبيعى لا يصلح فانه يمثـل ولديه شـعور بالنقص . واذا كانت صفات الشخصية لا تتفق مع مألوف الأفعـال والحركات فان أى تفسير — مهما يكن — لن يغير من الأمر شيئا . وفضلا عن ذلك ، فان أحدا لا يستطيع أن يلزم الممثـل باظهار جميع صفات الشخصية التى يمثلها دفعة واحدة ، ومثل هذه المحاولة لا تأتى الا بنتيجة خاطئة .

وحتى فى السيناريوهات الرديئة فانها تظهـر صفـات الشخصية —الى حد ما— بواسطة الحركة ، وعلى الممثل أن يستخلص كل ما يمكن استخلاصه عن طريق الملاحظـة المباشرة والاستدلال المنطقى .

وقد عهد الى حديثا القيـام بتمثيـل شخصيـة يدعى صاحبها (لويجى روزيتى) ويدل هذا الاسم صراحة على جنسية صاحبه الأجنبية ، وقد استطعت القيام بهذه المهمة من الناحية الجسمانية ولم يكن هناك صعوبة فى الأمر وقد أدركت عند قراءتى للحوار أنه مكتوب بلغـة صحيحـة نحويا ، مما يقلل من الاحتمالات التى تشير الى أن هـذه

الشخصية أجنبية . وفهمت أنه يجب على أن أمثل هـذا الدور بالطريقة التى توحى بسرعة للمتفرج الى جنسية هذه الشخصية الأجنبية دون اشـارة مباشرة وحيث أن الاسم يشير الى أنه ايطالى ، فقد درست طباع مثل هذا الايطالى الصاخب وطريقة تفكيره وسلوكه . وحاولت أن أضع نفسى مكان هذه الشخصية ، ليكون تفكيرى كتفكير ايطالى مثل روزيتى هذا .

وقلت لنفسى — مثلا — « ان رجـلا مثله لا ينطق الكلمات بطريقة صحيحة » وسوف تظهر انفعالاته بسرعة على وجهه ، كما أنه يبدو مندفعا وسهل الأثارة ، وبالرغم من هذا ، فهناك ايطاليون يتريثون فى تفكيرهم ، ولا تظهر على وجوههم انفعالاتهم بسهولة ، ولكن لخلق شخصيـة يسهل التعرف على جنسيتها الايطالية كان من الضرورى ابراز الصفات الايطالية المميزة .

وقد كانت هذه هى الصفات الطبيعيـة لهذا النوع . وعلى رأس هذه الصفات تأتى شخصية الرجـل الفردية الخاصة به . وفى هذه الحالة ، لجأت الى السيناريو الذى ذكر عن الرجل انه قليل الثقة فى الناس ، عادى الذكاء ، لا يمكن الثقة فيه كثيرا ، بالرغم من أنه ليس شريرا . وقرب

نهاية الرواية تظهر نزعته الى القسوة واستعداده لارتكاب جريمة فى سبيل انقاذ نفسه . ولما كانت القصة تتطلب اخفاء هذه الصفة حتى منظر معين ، فقد كانت الطريقة الوحيدة للوصول الى هذه النتيجة هى تجاهل هذه الصفة حتى المنظر المطلوب ، وهذا ما يؤكد صحة نصيحتنا الخاصة بعدم اظهار جميع صفات الشخصية دفعة واحدة .

اهداف المؤلف

ان ما سبق ليس تحليلا عميقا للشخصية . وفى هذه الحالة الخاصة ، فان مثل هذا التحليل يكفى لأن الشخصية ذاتها ليست الا صورة مرسومة فى السيناريو بطريقة سطحية وذلك حتى تخدم هدف الكاتب .

وهنا يجب أن نلفت النظر الى خطورة التعمق فى شخصية لم يعطها المؤلف هذا العمق . ومن حق الممثل الاستنباط ، وهو يستطيع استخلاص المعانى المختفية وأن يجمل الدور ولكن دون أن يضيف الى الشخصية المكتوبة صفات من عنده ، والنتيجة هى التعرض لصورة هزلية ،حتى أن شخصية البطل فى الدراما تبدو وكأنها فى مشهد استعراضى بأحد الملاهى الليلية .

وعلى الممثل أن يستخدم خيـــاله وأن يستشف آراء الكاتب من بين جمل السيناريو وأن يستطيع بعد ذلك أن يفكر ويعمل كما لو كانت هذه الأفكار أفكاره هو . والحق يقال : ان التمثيل لا يكون صادقا وبارعا الا اذا شـــارك الممثل المؤلف فى وجهة النظر .

والواجب الأول هو قراءة السيناريو بعناية — بما فيه المقاطع التى تبدو وكأنها لا تحتوى على توجيهات فنية — بحثا عن علامات للشخصية . وقد تفتح جملة تافهة لا قيمة لها مجالا واسعا للخيال .

وهذا — مثلا — جزء من سيناريو فيلم « قارب من الورق » والذى تظهر فيه الشابة لأول مرة :

٣٦ — ميناء خاص . عزبة ريفية . نهار .

منظر متوسط لرجل يشرب كأســا من البيرة فى قارب راس على الرصيف . يضع الكأس ، ويتأمل عمله ، ثم يعود ويرى منزلا ريفيا .

٣٧ — منزل ريفى . نهار خارجى .

منظر عام ، رجل وامرأة وطفل ينزلون من الســلم الرئيسى . ويحمل الرجل أدوات الصيد . ويلمح

صديقه — خارج الكادر — فيهز له السنارة محييا اياه .

٣٨ — نفس الديكور . يخفض الرجل السنارة . ويقبل زوجته قبلة سريعة ويربت على خد الطفل وهو يداعبه . ويخرج من الكادر بسرعة قريبا من الكاميرا ، وتتقدم المرأة وتتتبعه بنظراتها حتى تصبح فى منظر كبير متوسط . وتبدو منها حركة تعبر عن رغبتها فى ندائها له بالرجوع ثم تتراجع . وبعد لحظة تنظر الى الطفل وتبتسم له ابتسامة خفيفة .

٣٩ — نفس الديكور ، الطفل متعلق بثوبها .

*

نتائج يمكن استخلاصها

وقبل أن تذهب الممثلة فى القراءة أبعد من ذلك استطاعت أن تقوم بدور الزوجة وأن تستخلص من هذه القطعة نتائج تفيدها فى فهم الشخصية المطلوب منها تمثيلها. فعزبة القرية والميناء : توحيان بجو الرفاهية ، ووجود الطفل يدل على أن السيدة متزوجة منذ مدة ، وأما تعلق الطفل بثوب أمه فيدل على أنه لم يتجاوز الثالثة أو الرابعة من عمره .

والقبلة السريعة للزوج وتعجله للرحيـل توحى بأن العلاقات بين الزوجين ليست من القوة كما كانت من قبل .

والحركة الغريزية للزوجة عندما أرادت أن تنادى زوجها توحى بأنها راجعت نفسها ، وأنها تتعذب .

وقرارها بعدم عمل أى شىء يشير الى حساسيتها الزائدة لاستقبالها استقبالا سيئا .

أما ابتسامتها الخفيفة التى وجهتها للطفل فتوحى بأن وجوده معها يشجعها ولكنه ليس كافيا لتعزيتها .

وبذلك يمكننا أن نعرف أن المرأة فى حالة مادية جيدة ولكن يبدو أنها تعانى من الحرمان فى حياتها العاطفية .

وأنها قد تعودت من زوجها أن يتركها ، ولكنه لم يذهب عنها بعد .

وكل هذه الأشياء التى يتضمنها السيناريو ، عبارة عن سواد فى بياض ، وهى لا تعطى صورة كاملة للزوجة الشابة ، وانما هى المحركات المباشرة التى تحدد مضمون الشخصية فى هذا المنظر .

وبعد ذلك بقليل نراها فى منظر آخر يدل على أنهـا تستطيع أن تبدى شعورها الطيب نحو من خدمها (مادامت تدعو الشاب الى منزلها) واستخفافهـا (لأنها تتجـاوب

معــه فى مغازلتــه اياها) ومع ذلك فان المناظر الأخــيرة تظهرها بصحبة زوجها ، بينما يلحق الشــاب على الدراجة بأصدقائه ، مما يدل على عدم العودة اليها أبدا .

وهذه المناظر الأخيرة هامة ، اذ أنها بمثــابة مفتــاح السمات الحقيقية للشخصية . وتلك هى القمة التى ينحدر منها — على وجه التحديد — الخطر العام للتمثيل الذى يحدد ذروة الفيلم ، وحدثه بأكمله .

فلو كانت الزوجة الشــابة قد ابتدأت تمثيلهــا كمــا لو كانت بائسة تماما ، لكانت النهاية تراجيدية أيضا .

ومن ناحية أخرى فاذا كانت تبدو غير راضية بطريقــة مبهمة فى البداية ، فان جو الفيلم فى النهاية سيكون قليل التأثير .

وكان على الممثلة التى قامت بهذا الدور أن تتخيل هذه الأشياء العميقة لأن الطريقة التى تفهم بها الشخصية تعتمد على شعورها بالقصة ككل ، ومن ثم تأثير هذا الشعور على الجمهور .

وعلى الممثل فى نفس الوقت أن يتجنب شحن كل منظر على حدة بمعنى معين . وذلك لأنه يجب أن تظل الفكرة من وراء الحركة بسيطة وواضحة .

الممثل كراو للقصة

تذكر أن الممثل يعتبر راوياً للقصـــة ، بمعنى أنه يحاول اظهار الشخصية أثناء تمثيله أمام الجمهور المتعطش وهـــذا يلزمه باستخدام الأغراض الصناعية حتى يجذب انتباهه الى المواضع الهامة ويشوقه حتى يصل الى قمة الموضوع .

وقد يحدث أحيانا بعد التماثل التام مع الصورة التى رسمها المؤلف للشخصية أن يلمح الممثل أن تقطيع السيناريو لم يسمح له بالتعبير — فى رأيه هو — عما يجب التعبير عنـــه .

وربما يقترح فى هذه الحالة على المخرج أن يزيد حدثا اضافيا (بشرط ، ألا تكون مقـــدمة الغرض منهـــا تطويل دوره .) .

ويذكرنى هـــذا بمنظر من فيلم « قارب من الورق » أمكن تحسينه بهذه الطريقة وهو خاص بمشهد الشـــــاب عندما يصل لأول مرة الى عزبة القرية فتدعـــوه الزوجـــة الشابة لتغيير ملابسه . ويقدم السيناريو بايجاز هذا المنظر كما يلى :

اختفاء تدريجى .

٦٩ — الميناء . نهار . يرسو القارب وينزل منه شـــــاب

وسيدة وطفل . يربط الشاب القارب بينما تصعد
السيدة مع الطفل درجات السلم فى اتجاه الكاميرا.
ويتبعهم الشاب .

٧٠ — منزل ريفى . نهار . منظر عام للرجل ، وللمرأة
والطفل وهم يبتعدون عن الكاميرا فى طريقهم الى
المنزل .

اختفاء تدريجى .

وسوف تقول : انه لا شىء هنا يمكن أن يثير اهتمام الممثل . وقد ركز الشاب اهتمامه فى تتبع السيناريو باخلاص . الا أن الفنان الخبير سوف لا يعجز — فى رأيى — عن اكتشاف سر الموقف .

فقد دلت المناظر السابقة على أن الشاب يسكن فى أحد الأحياء الشعبية الفقيرة فى مدينة صناعية ، فاذا به ينتقل فجأة — بفعل الصدفة — الى عالم جديد ملىء بالبهجة والجمال . فتوضح الطريقة التى سيتصرف بها فى هذا الموقف شخصيته . فهو يستطيع أن يشير الى رغبته فى رؤية كل هذا الثراء . ولكنه — تبعا للسيناريو — شاب بسيط وجاد ، فمن المحتمل فى هذه الحالة أن يكون تأثره على هذه الصورة ، « ما أضخم هذا المكان ! يا لها من مغامرة ! »

ولكى نوضح تلك الفكرة نقول : ان الممثل الخبير سوف يرى فى نفس الوقت أن المشـــهد رقم (٧٠) لا يعبر عن الفكرة بدقة . وقد يقترح اضافة منظر دخيل ، أو الأسهل فترة من الصمت بعد نهاية المشهد (٦٩) فى اللحظة التى يجب على الممثل أن يتبع فيها السيدة والطفل على درجات الميناء .

والحق يقال : ان المخرج عليه أن يستعين بالممثل فى مثل هذه الظروف . الا أن مساعدة المخرج عادة (ان لم يشغل نفسه تماما بالناحية التمثيلية خاصة — تجعله يسدى بعض النصائح السطحية . وقد كانت هذه هى حالتى بالضبط .

فقد طلبت من الشاب أن يتوقف لحظة فى المشهد (٧٠) قبل أن يدخل الى المنزل متابعا السيدة مضيفته ، وأن يرفع رأسه ليشاهد واجهته . وأنا الآن أرى ان هــذا لم يكن كافيا ، لأن هذه الحركة لم تعبر عن أى تأثير خاص .

ولا تنس أن المخرج يشغل نفسه — قبل كل شىء — بمسائل التنظيم العام ، ومن الصعب عليه أن يضع نفســه مكان الممثل لكى يعبر عن وجهة نظره الخاصة .

أما الممثل ، فإنه يستطيع أن يركز تفكيره فى دوره ، اذ أن مهمته الأساسية هى تدريب مخيلته على استيعاب

حقيقة الشخصية التى يمثلها . وينطبق هـــذا حتى على الشخصية ذات الطابع التقليدى .

*

نماذج الشخصيات

من المعروف أن جميع الأفلام تحتوى تقريبا على بعض النماذج التقليدية مثل «المتردوتيل» والقسيس ، والدكتور، كما أن هناك ممثلون قد تخصصوا فى هذه الأدوار التى يمثلونها دائما بدون أدنى تغيير فى الأداء .

وعندما يمثل أحد الممثلين دورا كان قد مثله من قبل عدة مرات ، فان مثل هذا التمثيـــل التقليدى لن يتطلب اعدادا فنيا ولا يوجد فيه ثمة مجال لخلق العامل التخيلى . وعلى هذا ، فان نفس الممثل عليه أن يستدعى —فى خياله— ما قام به فى الماضى عند تمثيله للدور فى المرة الأولى ، حتى اذا كان هذا مناسبا لطبيعته الجســمانية وصوته وحالته بوجه عام .

وذلك هو المجهـــود الأصلى الذى يعطى الســمات الصحيحة للشخصية التقليدية التى تسمح بخلق ما يدل على وجودها الزمانى والمكانى خارج حدود القصة الخاصـــة التى تجرى حوادثها على الشاشة .

وأحيانا يخطىء الهواة عندما يظنون أن فى قدرتهم عمل صورة للشخصية التقليدية بدون الالتجاء الى التخيل . فتقمص الشخصية بدون التخيل ليس الا عملا مملا عديم الفائدة ، ولكن فى اللحظة التى تقتنع فيها بشخصيتك ، يكون من السهل عليك التصرف فى نفس الظروف ، وليكن معلوما أن هذا لا يتضمن أبدا أن الشخصية ذاتها يجب أن تكون بطريقة واقعية . ومع كل هذا يمكن الاعتقاد بها بطريقة رمزية .

وقد أخبرتنى « كولين جراى » — وهى فنانة شابة مرحة تخرجت حديثا من المدرسة الدرامية — كيف أنها كتبت تحليلا (يقع فى ٥٠٠ كلمة) لأول دور لها . وكانت تظهر فيه كصديقة لـ «جون واين» فى فيلم «النهر الأحمر» حيث كان المنظر يستغرق دقيقتين فقط ، وقد اشتمل تحليلها على الشخصية فى حياتها المنزلية ونوع التربية التى تكهنت بها ونوع المدارس التى ذهبت إليها والأطعمة التى تفضلها . ومن الواضح ان فى هذا العمل شيئا من المبالغة ، ولكن الفكرة ذاتها سليمة .

التجربة الشخصية

ونحن نلح كثيرا على دور الخيال كمنبع لكل هذه

الأشياء . وعلى هذا فانه من الواضح أن الخيال لا يمكن أن يمارس فى الفراغ ، وأنه يجب أن يغذى بواسطة التجربة فى الحياة الواقعية .

ومما لا شك فيه أن التجربة شىء مفيد ، ولكنها قد تخفى مفاجآت غريبة .

ان التعرف مع كثير من الناس ، والاختلاط بأوساط مختلفة يتيح للممثل أن يكون لنفسه مجموعة واسعة من المعارف ، ولكن الواحد منها لا ينتج آليا عن الآخر . وانه من الخطأ الاعتقاد فى أن الملاحظة والتقليد للشخصية الحقيقية لنفس النموذج يكفيان لخلق شخصية مقنعة .

فليس من الضرورى للقيام بدور عامل منجم أن تؤدى هذا العمل لمدة ستة شهور ، كما توحى اليك بذلك بعض الدعايات .

كما أن الشخصية الحقيقية — قبل كل شىء — ليست هى بالضبط الشخصية التى فى السيناريو . فان لها سماتها الفردية وتطورها تحت ظروف خاصة ، وهذا ما يدفعك أحيانا الى الوقوع فى الخطأ . فان لم تكن مستعدا لفهم الشخصية التى فى السيناريو فلن تستطيع اختيار الجزء المفيد أو ترفض ما ليس فى الشخصية الواقعية . وعلى هذا

فان طريقة تكوين الشخصية بواسطة الملاحظة المباشرة تستحق أن توضع بين (الطرق القصيرة) التى ليست الا طرقا ملتوية آخر الأمر .

وعلى كل حال ، فان الاندماج فى وسط العسكريين مثلا من أجل معرفة انفعالاتهم بالنسبة لحالات معينة ، تساعد الممثل فى اعطاء صورة صحيحة عن الجندى .

والمهم فى هذا هو المعرفة الوثيقة بالوسط الذى تتطور فيه الشخصية فى الحياة الواقعية والدوافع الآلية لانفعالاتهم . فالذى يعنينا هنا هو الطريقة التى تنتقل بها الخبرة الى مخيلتك وليس الخبرة فى حد ذاتها .

وقد كنت أعمل سابقا بائعا فى احدى الصيدليات ، وبفضل الملاحظات المختزنة فى عقلى — سواء من انفعالاتى فى هذه الفترة ، أو من انفعالاتى بهؤلاء الذين كنت أعمل معهم — أمكننى أن أقوم بدور بائع فى محل موبيليات مثلا، وقد كان فى استطاعتى أن أكون شخصيتى بطريقة مقنعة دون أن أكون بائعا بشرط أن يكون هذا الدور ثمرة دراسة عميقة وليس مجرد مجموعة من الحيل السطحية الناتجة عن الملاحظة العادية .

والخلاصة هى : أن معرفة الناس ككل — المكتسبة من

الاحتكاك اليومى بأقرانك — هى التى تباعدك يوميا فى تعميق شخصيتك ، ولكن محاولة ملاحظة شخص معين ، ومحاولة استعادة انفعالاته لا تساوى شيئا بدون اتفاقها مع الأفكار التى أثارت هذه الانفعالات . وفى أحسن الحالات ، فسوف تحصل على صورة كاريكاتيرية ، لا على صورة صحيحة .

*

مقدار حركة التمثيل

ليس من المفيد — كما يبدو لنا — أن نأخذ فى مناقشة تمثيل الشخصية بعد تخطى مرحلة تصور الشخصية .

والواقع أننا نريد أن نضع أساسا للممثل الذى قد يصل الى تصور الفكرة الصحيحة لشخصية مرة وقد يتحكم مرة فى تفاصيل المواد التكنيكية (التى تحدثنا عنها فى الفصول السابقة) حتى لا يقع فى الخطأ . وأن أسداء النصائح الخاصة بطريقة التعبير عن الأفكار والعواطف تسبب اضطرابا وحيرة للممثل ، لأن الشذوذ يتساوى مع القاعدة فى هذا المجال .

أليس من السخف القول —على سبيل المثال— : انه من الملائم التعبير عن الغضب بالضغط على الأسنان أو اتساع

حـدقتى العين للتعبير عن الدهشة ؟ فهـذه الأشياء تتغير وفقا لتصور الممثل ولا توجد حدود لهذه التغييرات الممكنة.

وأكثر من هذا كله ، هل يمكننا اضافة بعض الملاحظات العامة لتقدير مقدار حركة الأداء ، أو بالأحرى ، لمدى اتساع التمثيل ، حيث اننا لسنة فى المرحلة التى تجعلنا تتحكم فى الحركات حسب الاحتياجات المادية للتصوير ؟ الواقع أنه ليس هناك سبب مطلق يحدد لماذا تقدم الشخصيـــة فى السينما بصورة أكبر أو أقل مما هى عليه فى الواقع أو كما هى تماما . وتلك فى الواقع مسألة متروكة للون الشائع . واللون الشائع الآن هو التمثيل الدرامى الذى هو أقدم بكثير من السينما .

ففى عصر شكسبير كانت المسرحيات تكتب لتمثل فى الهواء الطلق ومن أجل جمهور صاخب . وكان خلق الجو متروكا للممثلين اذ أن الاكسسوار كان قليلا . ولذا كان تمثيلهم أضخم مما كانت عليه هذه الشخصيات فى الواقع . وينطبق هذا أيضا على التراجيديا الاغريقيـة التى كانت تمثل فى المدرجات الواسعة المفتوحة ، وحيث كان الممثلون يلبسون الأقنعة ويستخدمون النفير لاسماع أصواتهم .

وعلى مر الزمن ، أصبح المتفرج أكثر ارتباطا فى صالات

أقل اتساعا ، وبمسرحيات أكثر واقعية ، تعتمد على المواقف والشخصيات ، وليس شخصيات الأمراء والأبطال الكبار كما فى المسرح الكلاسيكى .

وقد أصبحت المسرحيات الآن تستقى موضوعاتها من الحياة اليومية للناس البسطاء لا من حياة الملوك والآلهة ، كما كان الحال سابقا ، وفى أيامنا هذه أصبح التمثيل أقرب الى الواقع ، واعتبر كل ما زاد عنه تمثيلا رديئا ، فكل ما يزيد على الواقع هو تمثيل ردىء .

ومن الخطأ أيضا — عند القيام بدور الملك لير أو مكبث أو عطيل أو السيد — التزام التمثيل الواقعى بأسلوب قبطان البحارة فى فيلم (الليلة تبدأ فى الفجر)

ومن المعروف أن الشخصيات تكتب فى أغلب السيناريوهات حسب تصورنا للحياة اليومية ، والكلمة التقليدية للمخرج هى « كن طبيعيا » . ولكن فى أيامنا هذه نجد شذوذا على هذه القاعدة فى السينما .

فليس ثمة مستوى معين للتمثيل السينمائى . فان الرسوم الحائطية الكبيرة لا تقل أو تزيد فى تصويرها للحقيقة عن المصغرات . ومع ذلك فان اللطشات الكبيرة للفرشاة تجرح الشعور فى المصغر كما أن التكنيك الدقيق

فى الرسوم الحائطية يكون فى غير موضعه . وتوجد أشكال كثيرة متوسطة بين الرسوم الحائطية والرسوم المصغرة أكثر شيوعا .

وفى فيلم (مقـــابلة عابرة) مثـــل كل من « تريفور هيوارد » و « سيليا جونسون » فى همس . وكان هذا هو المطلوب بالضبط . فالفنانان يعبران عن العواطف العنيفة ، ولكن هذه العواطف يعيشها أناس متوسطون : فكان يجب اذن التخفيف من تظاهرهما .

وبالعكس فان تمثيل أورسون ويلز فى « الرجـــل الثالث » كان أكثر من الطبيعى . وطالمـــا انه — فى نظـــر الجمهور — قام بتمثيل دور شخصية قوية ولها قوة جذابة ساحرة . فقد كان لهذا التمثيل ما يبرره .

*

تجهيز العمل

لكى نجد مقياسا مضبوطا ، فلا يكفى للممثل أن يكون لديه قوة الادراك الداخلى، بل يجب أيضا أن يكون لديه الوقت الذى يقوم فيه بعمل التجارب . فهو يفتقر الى الوقت فى البروفة العادية على البلاتوه حيث تحتل الناحيـــة المادية المكان الأول .

ويعتقد رجل الشارع —خطأ— أن الفيلم يصور بدون عجلة ولكن الحقيقة غير ذلك . فانه لا توجد فى الواقع عملية أخرى يكون فيها للسرعة مثل هذه الأهمية . فعندما يقف الفنيون وتضاء الأنوار وعندما تزداد النفقات فتلتهم الميزانية ، يندر الممثلون الذين يتحررون من الشعور بالعجلة عندئذ .

وفى جماعة الهواة ، فان الشروط ليست أكثر ملاءمة ، فبالرغم من عدم دفع أجور ، ومن تصوير الفيلم فى عزبة خاصة وضعت تحت تصرف السينمائيين بلا مقابل فانه يجب عمل حساب لصوت المصور وهو يصرخ معلنا بأنه لم تبق غير دقيقتين ، ثم تغرب الشمس ، ويتساءل هل يمكنه أخذ هذه اللقطة ، أو أن عليه أن يعود الى هذا المكان فى يوم السبت القادم من أجل ممثل غبى لم يستطع القيام بمهمته .

ويمثل كل هذا عقبة جدية فى طريق عمل الفيلم . وقد سبق لى أن سمعت أكثر من مرة ممثلين مسرحيين يتوسلون من أجل اعادة التصوير ، لأنهم كانوا يعتبرون أن ما سبق تصويره كان بمثابة (بروفة) . ومن ناحيةأخرى ، فقد سمعت أيضا من ممثلين سينمائيين محنكين أن كل لقطة جديدة

هى أسوأ من سابقتها وأن اللقطة الأولى هى الأفضل دائما.

ويقودنا هذا الى ادراك الفرق بين منهج العمـــل فى السينما وفى المسرح . فالممثل المسرحى قد تعود على دراسة دوره مباشرة أثناء البروفات لأن أمامه اتســـاع المسرح والممثلين الآخرين الذين يجيبون عليـــه . فقبل قيامه بدوره أمام الجمهور تكون لديه القدرة على اعادة المشاهد كاملة بل والمسرحية بأكملها . فهو يستطيع أن يخلق شخصيته أثناء التمثيـــل ، وهـــو يقوم باستمرار باجـــراء التصحيحات والتعديلات الضرورية بين مشهد وآخر .

أما الممثل السينمائى الذى لا يمثل الا قطعا صغيرة فى المرة الواحدة ، فان عليه أن يجتهد أكثر من مجرد دراسة دوره . وعليه قبل أن يقف أمام الكاميرا — وغالبا ما يعرف فى المساء بأن المنظر سوف يصور صباح اليوم التالى — أن يعد دوره بتفاصيله الدقيقة — تنهدات ، ابتسامات ، وضع الرأس — حتى يتكيف بعد ذلك عنـــد البروفة مع المستلزمات الفنية .

كما أنه يجب اعداد المشهد لا كجزء منفصل عن الحادثة ولكن كجزء مكمل للتشخيص وبهذه الطريقة سوف يستطيع الممثل أن يعرف — فى الوقت نفسه — عندما يطلب المخرج

منه فجأة أن يقوم بعمل شيء لا يتفق مع فكرته عن الشخصية، وهذا أفضل من الوقوع فريسة للشك فى اللحظة الأخيرة ، أو الأسف بعد فوات الأوان . وفى المشاهد الطويلة التى تحتوى على شخصيات عديدة ، ينظم المخرج أحيانا البروفات الخاصة للممثلين بعيدا عن الكاميرا ، ومن عيوب هذه الطريقة انتاج أثر مسرحى لأن اشتراك الفنيين يقلل من التسجيل الآلى للمشهد الذى تم استعداد الممثلين له. وعلى أية حال فانه من الصعب ربط هذه المشاهد ببقية الأجزاء التى تم تصويرها وخاصة فى الأدوار التى تتضمن حركة (كعبور شارع ، أو ركوب حصان ، أو السباحة فى نهر) والتى تعتبر خروجا على القاعدة .

ولما كان الممثل السينمائى لا يمثل دوره عادة بطريقة منتظمة من البداية الى النهاية ، فان الأمر أصعب عليه من الممثل المسرحى الذى يقوم بدوره بطريقة منتظمة وكاملة .

وعلى الممثل السينمائى أن يكون أكثر دقة ، لأنه لا يستطيع اجراء تعديلات بعد التقاط المنظر . فهل يفيد الممثل عند تمثيله للمشهد رقم ١٠٠ أن يفكر فى المشهد رقم ٩٩ الذى يكون قد تم تصويره منذ عدة أسابيع ماضية ويقول : انه كان يجدر به أن يكون أقل انفعالا مما كان عليه؟.

بالطبع لن يكون لهذا أهمية ؛ لأن المشهد سيظل كما هو على شريط السيلولويد كتأنيب أبدى له .

فاذا كان الممثل لا يشعر بهذا التأنيب عندما يرى تمثيله على الشاشة ، فان هذا يدل على بلوغه الكمال — هذا احتمال ضعيف — أو على عدم فهمه لأسرار مهنته .

ولا تصدق الممثل الذى يحدثك عن سهولة العمل فى السينما ، فهذه المهنة لا تكون سهلة الا اذا كان الأداء رديئا .

تكوين الدور

لقد تناولنا فى الفصل السابق الجانب الفكرى فى التمثيل ، وفى هذا الفصل سوف نتعرض للوسائل الخارجية والتى يمكن تسميتها « بحيل المهنة » .

ولنحاول أولا أن نحدد أهميتها النسبية . اذ أنه من الممكن أن يمثل الدور بطريقة واضحة بدون الالتجاء الى أى حيلة ويحتفظ بدقته فى التعبير رغم ذلك .

وكلما كان التصور الأولى للشخصية صحيحا فان الوسائل الخارجية يمكنها أن تقوم بمساعدة كبيرة .

فاذا اشتملت كعكة الميلاد على المواد اللازمة واذا طهيت تبعا للأصول الصحيحة لفن الطهى فانها ستكون جيدة . وهذا لا يمنع أن تزين بالكريم والشموع .

وكذلك تكون الوسائل الخارجية بمثابة علامات تهدى الجمهور الى السمات الرئيسية أو — اذا شئت — أسهما تحدد الاتجاه ، أو نوعا من الزى الموحد اذا أردت أن تزيد الاستعارة وضوحا .

وفى أوائل أيام السينما ، كان من السهل التعرف على

الشخصيات من الملابس والماكياج ، فمثلا الشرير يرتدى دائما الملابس السوداء ويضع شاربا . وكانت تعرف الشخصيات قبل ذلك على المسرح بالأسماء التى تعبر عن الشخصية ، الآنسة طاهرة الكابتن باسل ... الخ .

*

الدوافع الخاصة بحيل المهنة

فى عصرنا هذا يكره الجمهور الايحاءات الصارخة للأشياء ، ويفضل أن يخمنها بنفسه ، الا أنه فى الأفلام التى لا تستقى موضوعاتها من المعقول ، يكون من المعروف عادة — منذ البداية — من هو الذى يقوم بالدور . فالأشرار أشرار من قمة رأسهم حتى أخمص أقدامهم ، والأخيار هم نماذج للفضيلة دائما . أما راعى البقر الأصيل فيرتدى دائما قبعة بيضاء .

وفى الحالة التى نعرف فيها كل ما سوف نعرفه عن الشخصية بمجرد ظهورها على الشاشة ، فان هذا دليل على أن معلوماتك عن الشخصية جاءتك عن طريق العلامات الخارجية ، لا عن التمثيل . وليس العيب دائما عيب الممثل ، فعندما لا يقدم له السيناريو المواد الأساسية التى يخلق بها شخصيته بالطريقة الصحيحة ، فان هذا يضطره الى الاستعانة بالمظاهر الخارجية .

ولكن عندما ينص السيناريو على الاشارات الضرورية بتكوين الشخصية ، ثم يستوعبها الممثل ويؤديها ، فلن يزعج نفسه بعد ذلك بالوسائل الخارجية التى ستأتى من تلقاء نفسها فى خدمة التصوير العام للدور . والخطر كل الخطر أن تجعلها أساس التمثيل .

وعندما لا يشير لك السيناريو بأى شىء بالنسبة للدور المطلوب ، فيستحسن ألا يبحث الممثل عن « حيل المهنــة » وانما يعتمد على ملامحـــه الطبيعية العــادية ، واذا أعطيت شخصية سطحية دورا يحتاج الى عنف ، فستجذب هــذه الشخصية الانتباه الى سماتها السطحية فقط ، وستكون كمن يحاول تغطية هيكل عظمى بالملابس ليمنحــه مظهر الكائن الحى .

وقد حدث لى مرة وأنا أقوم بدور محتال بارع يقضى النصف الأول من الفيلم دون أن ينطق بكلمــة واحــدة . وكان عليه أن يكون حاضرا وشكله رهيبا فقط . وشعرت بأن لدى قليلا من المادة لأضفى على هــذه الشخصية الحيوية اللازمة ، وقررت أن أبين هذا المعنى بوسيلة ما . فتبين لى انه من الأفضل أن أمسك بسيجارة بصفة دائمة ، وأن أديرها بحركة بين أصابعى .

وبعد رؤيتى لنسخة الفيلم قبل عرضها ، تحققت من أن هذه الوسيلة التى بدت لى غاية فى البراعة ، لم تضف شيئا لحقيقة هذه الشخصية ، وأن تكرار هـذه الحركة لم يعط الأثر المطلوب . ومنذ هذه الحادثة التزمت قاعدة وهى ألا أجرى أبدا سعيا وراء الحيـل السهلة ، التى غرضها التأثير ، وليس مبعثها التصور العام للشخصية .

وفى كل مرة تفكر فيها من تلقاء نفسك فى حيلة خارجية لا تمت الى الحادثة بصلة ، عليك أن تعرف أن ثمة شيئا ينقصك ، وعليك أن تدرس حيلك بعنـاية ، فاذا كنت غير مقتنع بقيمتها ، فاحذفها ولا تخف .

*

متى تستعمل حيل المهنة

قد تبدو نفس الحيلة حسنة أو سيئة ليس فقط تبعـا لنوع الشخصية ، بل أيضا تبعا لنوع الفيلم .

وفى أحد الأفلام الانجليزية للهواة — كان فيلما اخباريا — يصور مراحل اخراج جريدة محلية ، ويقدم لنـا فى البداية المحرر عندما يصل الى مكتبه فى الجريدة ليكتب مقاله ، فماذا يفعل عندما يجلس على مكتبه ؟ بالطبع سوف يحل رباط عنقه ويفك ياقة قميصه .

وتلك طريقة شائعة . ونراها دائما فى جميع الأفلام التى تدور حول الصحافة والصحفيين . وأنا أقتنع أن الجمهور سيكون مسرورا عندما يرى على الشاشة صحفيا يستطيع الكتابة بدون أن يفك رباط عنقه .

ومع هذا ففى الفيلم الذى يحتفظ فيه الصحفى برباط عنقه مربوطا ، لن يستطيع الممثل الذى يقوم بدور المحرر الصحفى خلق سمات الشخصية الفردية ، وعليه أن يعرف الجمهور أى نوع من الصحفيين هو . وان أسهل وأسرع وسيلة يفعلها هى الالتجاء الى مجموعة الأفكار الشائعة .

ويبدو كل تحليل يزيد على ذلك خارجا عن الموضوع فى الأفلام التى يكون الغرض منها هو العرض بطريقة آلية وليس خلق الشخصية .

وعلى العكس ،فان استعمال نفس الطريقة — الحيل بدون شخصيات — فى فيلم آخر من اخراج الهواة كان موضعا للجدل . فقد كان فيلما هزليا ، ولكن بمجرد أن تكون له عقدة وشخصيات فلا يكفى الالتجاء الى الطرق المألوفة .

وفى هذا الفيلم ، قنع الممثل — الذى يقوم بدور راعى الغنم — بالنظر اليه من فوق نظارته ، وليست هذه وسيلة بسيطة للتعرف ، ولكنها دليل الاغراء ، ويبدو الممثل

وكأنه يكرر باستمرار «ألست ترى جيدا أنى راع ؟ لا تبحث عما هو أبعد من ذلك ، وهذا كل ما تحتاج معرفته عنه . ومن ثم ، فهذا ما سأعيده عليك طوال الفيلم » .

قارن بين هذه وبين الصورة — المليئة بالمعانى — التى كونها « الستر سيم » لناظر المدرسة فى فيلم « أسعد أيام حياتك » والذى عرف كيف يجعل هذه الشخصية الكاريكاتيرية حية وحقيقية لأنه ابتدأ فى التفكير فيها كما لو كانت شخصية واقعية ، ولهذا كانت كل حركة منها تصدر عن فكرة تناسبها . فعندما كان الناظر يفرك يديه فرحا عند سماعه لآلام الآخرين ، كنا نشعر وكأن الأفكار المفرحة تعبر عقله ، وعندما كان يتوقف أثناء القاء محاضرته — لمقاطعة الطلبة له — كان يرفع عينيه الى السقف ، فكنا نخمن أنه يقول « لا أحتمل أكثر من هذا » .

*

لا تكشف عن حيل تمثيلك

بعد أن تدرس بعناية حيلة ما وتقرر أنها تلائمك ، استخدمها ولكن بدون أن تستحوذ عليك . ولا تنس أن السينما لها القدرة على أن تكشف للجمهور أفكارك الداخلية . فاذا كنت معجبا بمهارتك الشخصية ، فان

الجمهور لا يلبث أن يكتشف ذلك ولا يوليك ثقته .

واذا كانت الحيلة ليست وثيقة الارتباط بالحدث المكتوب فى السيناريو ، فحاول أن تدمجها فيه .

وأتذكر مشهدا من فيلم كنت أمثل فيه وكان المنظر يفتح على وأنا بجانب المنضدة أعجن العجين ، وكنت أريد أن أبين أننى أعمل فى هذه المهنة منذ مدة ، لدرجة أننى انحنيت وتقوس ظهرى من العمل . وكان أول ما خطر لى هو النهوض والسير قليلا ثم العودة الى العمل حتى يبدو هذا الانحناء .

وبعد قليل من البروفات شعرت بأن هذه الحيلة المنفصلة عن الحدث لا تصلح ، مع أنها تعبر عما أريد . وذلك لأنها لا تستطيع مواجهة الشاشة وحدها . وكان الحل هو أن أغير وضعها ، وانتظرت المشهد الذى أنهض فيه لأتحدث مع ممثل آخر حسب سياق الحدث فى الرواية ، وأدخلت فى هذا المنظر أثناء قيامى الحركة التى تبين حالتى . وهكذا جاءت الحيلة متصلة بالحدث الوارد تبعا للسيناريو وعبرت عما كنت أريده دون أن أبطىء الحدث بلا فائدة .

التشابه

لقد رأينا أن ملاحظة الحياة الواقعية يمكنها أن تساعدنا فى خلق الشخصية ولكن ملاحظة الوسائل الخارجية تكون عظيمة النفع ، لأنه يمكن الحصول عليها من أى مكان ويستحسن أن تكون من الحياة وليس من تقليد الحيل التى سبق رؤيتها فى الأفلام والمسرحيات .

كما أنه يجب أن تكون لكاتب الحوار أذن تلتقط الحديث العرضى بالصدفة ، وأن يعرف كيف يسترجعه أثناء كتابته ، فكذلك يجب أن تكون للممثل عين يرى بها دقائق الثياب ، والعادات والسلوك العادى للناس .

ولعلك قد استمتعت بمشاهدة هذه الممثلة القديرة «توراهيرد» فى فيلم «نساءضعيفات»حيث قامت بدور امرأة عاملة ، وكان تمثيلها بلا حيل أو حركات تعبيرية من الوجه وانما كان مليئا بسمات شخصية معينة حتى أن المتفرجين لم يتملكوا أنفسهم من العجب وصاحوا : « ما هذا ! أنها تشبه بالضبط مدام ... »

وقد روت لى «توراهيرد» ذات مرة ما فعلته عند قيامها بهذا الدور وكيف أنها تتبعت امرأة عجوز تدير احد

المقاهى وجلست بجوارها على مائدة واحـــدة وحادثتهـــا حديث الأصدقاء .

وقد لاحظت كيف تجلس هذه المرأة وهى تحتاط حتى لا يتهدل ثوبها كمـــا أنها تربط بالدبوس مريلتهـــا بطرف الجاكتة حتى تظل دائما تحت يدها ، وكيف أنها تخفى فمها وهى تتـــكلم بحـــركة بارعة حتى لا تكشف عن أسنانها الصفراء .

ومثل هذه الدراسة فى البيئة الطبيعية يفيدك ، ولكن بشرط — وهذا واضح — أن تعرف كيف تختـــــار بين الصفات التى تلاحظها والتى تتلاءم مع الشخصية ، لا أن تنقلها جملة بدون أى تمييز .

الماكياج العادى

فى الاستديوهات الخاصة بالمحترفين لا يكون الماكياج من شأن الممثل ، بل من شأن الماكيير والمخرج .

ومن ناحية أخرى فان الماكياج السينمائى ليس مسألة تتعلق بالتمثيل ، ولكنها — بصفة عامة — تخص المصور ومدير التصوير أكثر من غيرهما .

الا آننا سوف نعرض هنا للمبادىء الأساسية للماكياج

من أجل الممثلين الهواة الذين سوف يقومون بعمل الماكياج لأنفسهم .

أول خطوة ، استبعاد كل ما يشبه ماكيـاج المسرح ؛ اذ لا فائدة منه .

وذلك لأن الغرض الرئيسى للماكياج المسرحى هو ابراز ملامح الممثل حتى يمكن للجمهور الذى يجلس بعيدا عن خشبة المسرح أن يلاحظها . ولذا يحدد الفم والحاجبـان بشدة حتى اذا حركهما الممثل للتعبير عن عاطفة ما ، يكون من السهل على المتفرج البعيد أن يرى حركته هذه .

وفى السينما — ذات اللقطات الكبيرة — يصبح مثل هذا النوع من الماكياج لا جدوى منـه ، بل يكون مثيرا للسخرية وأى مغالاة فى رسم الملامح بأكثر مما هى عليه فى الواقع ستظهر على الشاشة بنفس الصورة المغالى فيها أيضا.

كما أن الهدف الأساسى من الماكيـاج المسرحى هـو اختصار المسافة التى تفصل بين الممثل والمتفرج وهـذا لا يوجد فى السينما ، كما أنه من الممكن أحيانا الاستغناء عن الماكياج واذا كان الشخص يستخدم الماكيـاج ليبرز الصفات الطبيعية للممثل ، فيجب أن يعمل بطريقة واضحة .

أما الممثلة التى يجب أن تبدو جميلة على الشاشة فانها

لا تبتعد الا قليلا عن الماكياج العادى فى حياتهـا اليوميـة (وهذا الماكياج يكون عادة دقيقا جدا ومعقدا لدى بعض الممثلات) .

ولكى تكسب البشرة نعومة ، فيمكنك استخدام اللون الأساسى (الفوند) ويمكنك الحصول عليه من الممثلات .

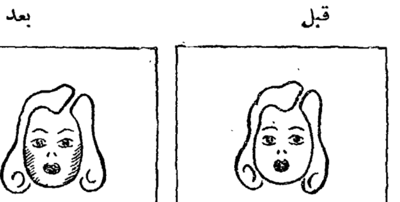
العينان يجب أن تظللا بخفة .

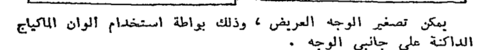
أما الفم فاذا وضع عليه أحمر الشفاه — بواسطة أصبع الأحمر العادى — فانه لا يبدو جميلا فى المناظر الكبيرة . ويمكننا الحصول على ظل دقيق اذا استعملنا فرشاة كتلك التى تستخدم فى الرسم بالألوان المائية . واذا كان السيناريو ينص على قبلة فيجب التأكد من أن الأحمر لا ينتقل الى شفاه الممثل الآخر .

كما أن الاضاءة الشديدة المنبعثة من الآلات تجعـل الوجه لامعا بعد لقطة أو لقطتين من التصوير وعندئذ يجب تعديل الماكياج من وقت لآخر .

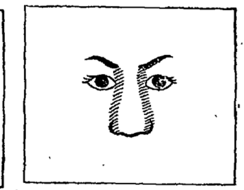
واذا كان الوجه شديد الاستدارة جدا ، فيمكن تظليل أسفل الخدين بنفس اللون الأساسى للوجه وبدرجة أغمق . ويمكن أن نغالى بعض الشىء ، لأن الفيلم ذا اللون الواحد لا يكشف بالطبع عن اللون غير الطبيعى .

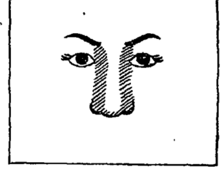
قبل بعد



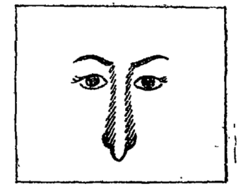


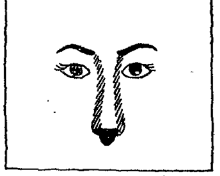
يمكن تصغير الوجه العريض ، وذلك بواطة استخدام الوان الماكياج الداكنة على جانبى الوجه .





كما يمكن أن نجعل الأنف الأفطس أنفا دقيقا بواسطة ألوان الماكياج الفاتحة على سطح الأيف ، والداكنة على الجانبين .





كما يمكن تجميل الأنف المدبب بوضع ألوان الماكياج الداكنة على طرف الأنف .

ويمكن تعديل الأنف الأفطس بواسطة وضع ألوان فاتحة فى الماكياج على سطح الأنف وداكنة على الجانبين . وكذلك الأنف المدبب يمكن اخفاؤه بواسطة تظليل الطرف . أما الذقن الطويلة أو الذقن الصغيرة فيمكن اصلاح عيوبها بنفس الطريقة التى أتبعت مع الأنف .

وعليك أن تراعى وجهك حتى لا يصبح كتلة من المساحات الفاتحة والداكنة التى تجعله أشبه بقطعة من وجه القمر . وما دمت لن تستطيع أن تغير شكل وجهك فعليك أن تحاول الاستفادة منه على أكمل وجه .



أن المكياج يضيع بعد مدة ؛ لذا يجب أن تراعى وجهك حتى لا يصبح كتلة من الأصباغ الفاتحة والداكنة كما فى هذا المنظر .

وليس الرجال ذوو البشرة الداكنة فى حاجة الى ماكياج. فاللون الفاتح يستخدم كبطانة للون الأدكن منه الذى يجب أن يكون خفيفا جدا ، حتى لا يخفى التلوين اللون الطبيعى للبشرة .

الماكياج الخاص

لم نتحدث من قبل عن الماكياج الخاص بالأدوار التى تحتاج الى خلق شخصية جديدة ، وهو يهم الممثـــل لأنه المساعد الخارجى لتمثيله .

ويهتم الممثل بنتيجة الماكياج وليس بتنفيذه التكنيكى ، وهو شيء خاص ومعقد ولن نتحدث عنه هنا لأن ذلك يبعد عن موضوعنا .

ولعلك سمعت عن الصعوبات والمتاعب التى بذلت فى عمل الماكياج الخـــاص « بآليك جينز » لكى يقوم بدور فاجان فى « أوليفر تويست » أو « ايرين دون » فى دور الملكة فيكتوريا فى (بلبل التايمز) . فالصبر والخبرةالعملية يتحدان مع المواد مثـــــل البشرة المرنة فى احداث التأثير الواقعى .

ولن نستطيع هنا وصف الطرق البسيطة لأن هـــــذه الطرق لن تعطينا النتيجة المطلوبة .

فليس هناك فائدة اطلاقا من رسم تجاعيد مثلا كمـــا يحدث على المسرح . لأن التجاعيد فى السينما لن تظهر كما

نود وانما تظهر على حقيقتها ، أى خط من القلم على الجلد . لذا يجب استعمال جلد اصطناعى مغمور حتى لا تفضحها الكاميرا الفاحصة وحتى نحصل على التأثير الحقيقى .

ونادرا ما يحدث أن يدعى ممثل سينمائى لتمثيل دور لا يلائمه من الناحية الشكلية ، وهنا يكون الماكياج الخاص ضروريا .فاذا حدث لك هذا وأنت فى استوديو للمحترفين، فسيكون لديك الماكيير الخبير الذى سيقوم بهذا العمل، ويكون عليك فقط التحقق من أنه رسم وجهك حسب فكرتك عن الشخصية . وهذه نقطة هامة ، لأنه لا يضايق الممثل شىء مثل شعوره بأن ملامحه لا تناسب الدور الذى يقوم به .

فان الماكيير الماهر يستطيع أن يصنع لك أنفا رومانيا جيدا ، ولكن جهوده تضيع هباء اذا لم تشعر أنت بهذا الأنف وكأنه أنفك الخاص . فاذا اعتبرته كشىء زائد على وجهك فسوف لا يساعدك هذا الأنف بل يشوه تمثيلك .

وقد يطلب منك — فى حالات قليلة الاحتمال — أن تمثل فى فيلم من أفلام الهواة دورا يحتاج الى ماكياج خاص صعب . فى مثل هذه الحالة ننصحك أن ترفض بلباقة وأن

تقترح على المخرج أن يبحث عن شكل أفضل ملاءمة لهذا الدور ، الا اذا كان لديك بالطبع بعض المعلومات الخاصة بالماكياج والتى استقيتها من غير هذا الكتاب .

الملابس

وما قلناه عن الماكياج ينطبق أيضا على الملابس . فأنت لست فى حاجة الى التخصص فى الملابس لتشتغل بالتمثيل فى السينما . وكل ما يطلب منك هو أن تقدر ان كانت الملابس الخاصة بدورك ستصنع خصيصا أو ستشترى من الخارج .

والملابس من العلامات التى تميز الشخصية فنحن — فى الواقع — نحكم على الناس ان كانوا على حق أو على خطأ من الطريقة التى يلبسون بها .

ادرس الشخصية التى سوف تقوم بها . هل من المحتمل أن تجذب الانتباه الى مكانها ، أو انها مهملة ؟ وما هو مستوى الملابس التى سترتديها ؟ وهل ستكون غامقة اللون أو فاتحته ؟ وبعد ذلك اذهب الى معمل الأزياء وتخير الملابس التى تناسب ذوق الشخصية التى ستؤديها لا ذوقك أنت الخاص .

وهاك نصيحة عملية . اذا تحتم عليك استخدام ملابسك الخاصة أو ملابس مســتعارة (ولن يكون هنـاك طريق — فى الغالب — غير هذا) فعليك أن تتركها فى الاستديو أثناء التصوير ، وذلك لأن التسلسل يقتضى أن تحتفظ دائما بحالتها الراهنة .

وقد حدث مرة أن أحد الصيادين فى فيلم « قارب من الورق » كان يرتدى قبعة قديمة من طراز شاذ ، وكان قد استعارها من صديق ، وأراد الصديق أن يستردها أثنـاء عمل الفيلم ، وكانت لحظة حرجة ، فرجونا الصــديق أن يضحى بقبعته فى سبيل الفن .

الاكليشيهات

فى جميع الحالات الخاصة بالملابس ، وبالماكياج ، وبحيل المهنة عليك أن تحاول تجنب (الاكليشيهات)

فاذا ما استلزم دورك حيلة ما فابحث عنها فى الحياة لا فى السينما ، فان الجميل من غيرك قد لا يكون جميــلا منك ، وخاصة ان ما يأتى من الغير سوف يصبح اكليشيها .

فالمجرم الذى يتسلى بقطعة من النقود وهو ينظر الى ضحيته ببرود ، أو الفتاة التى تعزف على البيانو وتخطىء

عند دخول حبيبها ، والشاب الخجول الذى يعدل رباط عنقه والأب العجوز الذى يضع ابهاميه فى جيوب سترته أولئك هم أصدقاؤنا القدامى الذين مللناهم من حركاتهم المعادة .

ان الاكلشيه هو أول ما يخطر على بالنا . وهو الحل السهل ، وعليك أن تسأل نفسك : كيف تعبر عن حالة عصبية؟ حسنا . أستطيع أن أشعل سيجارة ، وآخذ نفسا أو نفسين ثم أطفئها بسرعة ... حقا حقا ان ذلك فى استطاعتك ، ولكن فكر ثانية وفى هذه المرة حاول ألا تعبر عن أفكارك بالوسائل الشائعة فى السينما .

وقد يكون السيناريو مليئا بهذه الوسائل الشائعة فحاول ألا تلتفت اليها فاذا كانت الكعكة رديئة الطهى ، فانه من الأفضل ألا تجهد نفسك فى تزيينها .

الممثل الكامل

يعتقد رجل الشارع ان أكبر مديح يكال للممثل هو أن يقال عنه « انه عاش دوره » .

وبالنسبة للممثل الذى جاهد فى تخطى العقبات الفنية للتمثيل ، وبعد أن يكون قد تقمص شخصيته بعناء كبير ، فانه لا يتذوق كثيرا هذا النوع من المديح كالكاتب الذى يمتدح على سهولة أسلوبه فى حين أنه يكون قد أعاد كتابة الفقرة الواحدة خمس عشرة مرة على الأقل .

ومع ذلك فان رجل الشارع محق من وجهة نظره بالمعنى الشائع « ان العميل دائما محق » ولا يشغل نفسه بالطريقة التى أدت الى النتيجة ، بل بالنتيجة وحدها .

وشعور الممثل بأنه يعيش دوره معناه بوضوح ان تمثيله مقنع ، وكما قلنا : ان الاقناع والاخلاص هما وحدهما أساس كل تمثيل .

لذلك فان الممثل الذى يشعرنا بأنه يعيش دوره انما يقوم بعمل طيب حتى لو كان ينقصه الكمال الفنى .

وتأتى الصعوبة فى تطبيق قواعد التمثيل السينمائى

(أو أى فن آخر) من أن هذه القواعد رغم صحتها تماما لا ترتكز الا فى المظهر العادى للعمل . ان الممثل المحبوب من الفنيين الذى يعرف القواعد ويلتزمها قد يسقط فى تجربة صدق الأداء الحاسمة . وعلى العكس من ذلك فان الممثل الذى يضايق الفنيين بحركاته التى تخرج عن المعتاد فى المنظـر الكبير والذى يسبب للمولف كثيرا من المتاعب قد ينجح فى نهاية الأمر اذا قال فيه رجل الشارع : « فى رأيى أنه قد عاش دوره »

*

الممثل يعيش دوره

لا يعنى هذا أن الممثل يجب عليه « أن يعيش دوره » أثناء تصوير الفيلم وانما يعنى أن يتوحد تماما مع الشخصية التى يتخيلها . ولا يعنى هذا أيضا أن يصبح هذه الشخصية بطريقة عجيبة ويعكف على تمثيلها .

واذا كان الحال كذلك ، فان الممثل سيصبح مجموعة من الشخصيات التى مثلها فى الماضى . وبالتأكيد فاننا جميعا لدينا مظاهر متعددة لطبيعتنا ، ولكن ليس هذا الا بعض الجوانب بينما التمثيل الأصيل لا ينبع الا من التصـور الكامل للشخصية .

وعلاوة على ذلك فان الشرط الأول للتمثيل الجيد هو الرجوع الى الوراء قليلا ، فعلى الممثـــل أن يعرف عن الشخصية التى سيمثلها أكثر مما كانت هذه الشخصيـــة تعرف عن نفسها .

وفى الواقع ان الممثل لا يستطيع أن يصبح هو الشخصية نفسها بأكثر مما يستطيع الفنان أن يتوحد مع لوحته . ولكن من الصعب على الملاحظ الخارجى أن يشعر بالانفصـــال عن الممثل الذى لا تكون مواده الأولى هى الألوان والملابس بل طبيعته الجسمانية الخاصة .

ومن الممكن عند التصوير أن ينسى الممثل — بمجهود تخيلى — أنه لا يعرف شخصيته الا من الخارج ، وأن عليه أن يتقمص شخصيته . وحتى عندما يصبح كذلك فهـــذا يعنى أن عمله قد تم أثناء الاعداد للدور والبروفات .

وقد ينجح فى السيطرة على مادته (وهى نفسه) ويصبح كالفنان الذى لا تصبح عنده الألوان والأقمشـــة كما هى بل تندمج فى الأشكال التى تمثلها .

وقد جاء هذا التشبيه كنتيجة نهائية للعمـــــل وليس كنتيجة نهائية لمنهج العمل .

ونادرا ما يتمكن الممثل من التوافق مع الشخصية التى

يمثلها أثناء فترة التصوير ، اذ أنه يجب أن يشعر دائما بمطالب التكنيك وضرورة حصوله على أفكار معينة فى اللحظة المعينة .

وعندما يصل الى التوحد جزئيا مع شخصيته — خارج التصوير — فان هذا يتطلب منه مجهودا (أكثر أو أقل) فى الشعور يشبه الرياضة الذهنية والانفعالية التى تفرض نفسها عليه .

والممثل الذى تسيطر عليه شخصيته الى الحد الذى لا يستطيع فيه التحكم فى نفسه يصبح موضوعا طريفا تتناوله المؤلفات الأدبية وسيناريوهات السينما خاصة .

وفى فيلم « عطيل » الانجليزى « المسمى بالحياة المزدوجة » الذى كان يقوم فيه (رولاند كولمان) بدور ممثل مسرحى يمثل دور عطيل انتقلت غيرته الى حياته الخاصة . واذا كان مثل هذا قد حدث فعلا فى الحياة فهذا يفقد الممثل سيطرته على أساليب تمثيله كما يفقده الانفعال اللازم اذا كان سيمثله على المسرح . وكان يجب على رولاند كولمان أن يعمل حسابه لنقطة الضعف هذه ، لذلك كان تمثيله لدور عطيل على المسرح أقل بكثير فى مستواه عن أى دور لممثل هزلى ، ولم يمنع هذا — بطبيعة الحال —

جمهور المسرح — الظاهرين على الشاشة — من التصفيق بحماس شديد لعطيل .

والممثل السينمائى الوحيد الذى يمكن أن يقال عنه « انه عاش دوره » لا يكون ممثلا على الاطلاق وانما يكون شخصا طبيعيا . وكما قلنا سابقا : ان ممثلا كهذا لا يقدر على خلق شخصية كاملة ولا يعرف أن يزج بنفسه فى المواقف الخيالية . وحتى يكون لديه فكرة أو شعور بالعاطفة ، فان الشروط التى تولد مثل هذه الفكرة أو العاطفة يجب أن تبرز بالفعل أثناء التصوير .

التخصص

ومن المعروف أن الممثل لا يدعى أبدا انه يعيش دوره ، وأن الممثل لا يجب أن يضطر الى التوحد مع شخصيته ،وأن تكون مجموعة الأدوار التى يؤديها غير محددة نظريا فى مخيلته الخاصة . ومع هذا فالموقف يختلف قليلا من الناحية العملية .

وفى المسرح ، يستطيع الممثل القيام بدور الأمير بنفس السهولة التى يمثل بها دور المتسول وهو يمثل هذه الأدوار فى كل التمثيليات الخاصة به . أما فى السينما فيعتبر هذا التنوع شيئا غير عادى وشاذا .

فعنـــدما يترك نجم من هـــوليود مركزه كفتى أول أو كفتـــاة أولى مثـــل راى ميلاند ، فى فيلم « عطلة نهـــاية الأسبوع الضائعة » أو أولفيادى هافيلاند فى فيلم « جحر الثعبان » . فى مثل هذه الحالة ، لا تخطىء اعلانات الحائط عندما تقول « ان فلانا فى دور جديد عليه تماما » .

ولا شك أن السينما تحدد امكانيات الممثل ، أى أنها غالبا ما تهتم بطبيعته الجسمانية التى لا تصلح الا بصعوبةفى الأدوار التى تحتاج الى خلق الشخصية . وقد يتخطى هذه العقبة الماكياج المتقن ، ولكننا لا نلجأ اليـــه الا بصفـــة استثنائية .

وبوجه عام ، يكون على الممثل أن يعتمد على صفاته الجسمانية فقط ، وفضلا عن ذلك ففى الفيلم الواقعى الذى يحتوى على مناظر خارجية كثيرة ، فان الممثل يشعر وكأن على وجهه قناعا اذا كان ملطخا بالماكيـــاج . فمهمـــا كانت واقعية هذا الماكياج فانه يشعر بأنه من عالم صناعى .

وتوجد عوامل أخرى ليست ملتصقة بطبيعة التعبير السينمائى ذاته ، ومع ذلك فهى لا تقل عنه قوة . ان اخراج الفيلم — وخاصة الفيلم المهنى — يتكلف أموالا كثيرة ، ولا يحب منتجوه المخاطرة والمغامرة ، ويطمئن المنتج عندما

يسند للممثل دورا كان قد قام بمثله من قبل ونجح فيه .
ومثل هذا الحل يأتى دائما بنتيجة مشجعة .

أما بالنسبة للممثل ، فانه لا يسيئه أن يوضع فى فئة محدودة ، ويحصل على شهرة سريعة ؛ لأن ذلك يتيح له الاعتماد على وظيفة منتظمة الى حد ما .

أما بالنسبة للنجوم ، فالجمهور هو صاحب الكلمة . وهذا الجمهور يقبل بصعوبة أن يرى مثله الأعلى فى دور لا يتناسب مع الفكرة السابقة التى كونها عن الشخصية .

والممثل السينمائى الهاوى قد يعتبر نفسه ، سعيدا ، لأنه لا يتقيد بهذه الحدود . ان الممثل — سواء أكان هاويا أم محترفا — الذى لا تتفق شخصيته ومظهره مع نوع معين من الأدوار هو فى موقف أفضل من وجهة النظر الفنية .

فضل السينما وعظمتها

يجب أن يتوقع الممثل السينمائى أكثر من مرة اسناد دور — كان يعتقد هو أنه يناسبه — الى ممثل آخر . وذلك لأن الممثل الآخر تتناسب هيئته الجسمانية مع الفكرة السطحية للشخصية

وانى أتذكر أننى حاولت ذات مرة اقناع منتج بالثقة

فى ليسند الى دور جندى فى أحد الأفلام ولكنه رفض بحجة أن الشكل العسكرى لا يتوافر لدى بالرغم من الأعوام السبعة التى أمضيتها فى الجيش . وبالتأكيد ، فان هناك أنواعا مختلفة من الناس فى الجيش ، ولكن المنتج كان يبحث عن رجل يتناسب مظهره مع الفكرة الشائعة لدى الجمهور عن الجندى .

وتنطوى السينما على بعض مصادر الارضاء الخاصة بها ، أقلها الدقة فى التنفيذ ، تلك التى تنشأ عن تقسيم العمل الى أجزاء صغيرة .

وهناك أيضا الارضاء الهائل الذى لا تستطيع الحصول عليه بالتجربة وانما تحرزه من دراسة ثمرات عملك على الشاشة . افحص النتيجة بروح متواضعة ، وسوف تقدر ضرورة العمل العقلى والمنهجى ، وستفهم أخطار الاهمال والاسراف وفوائد الدقة .

وسوف ترى نفسك فى البداية كما لو كنت قطعة مرنة يشكلها المخرج والفنيون الآخرون حسب رغبتهم ثم اذا كنت صبورا ، واذا كنت تعودت العمل مع جماعة ، فسيكون لديك وقت طيب لاكتشاف ما هو هذا العمل العجيب الذى ظللت تقف موقفا سلبيا أمامه ، فى حين يجب أن تكون

ايجابيا حتى يصبح عملك فعالا . وسترى بعد ذلك شيئا فشيئا ان نفوذك يسود فى مجالات أوسع فأوسع .

فاذا كانت لديك — مثلا — فكرة واضحة عن ايقاع المنظر ، فان هذه الفكرة ستحقق على شريط السيلولويد الذي يتسلمه المولف ويعمل حسابه فى التوليف .

وربما لا يكون لديك نفس الجاذبية التى فى السينما ولا نفس الاستقلال الذى فى المسرح ، كما أنك لا تشغل نفسك بالمشاكل المتعلقة بالصوت والصورة التى يحتفى بها مهندس الصوت والمصور ، ومع ذلك — وبلا أى مجهود منك — يشعر الجمهور بأقل تغيير فى نبرات صوتك ، وبأقل حركة تعبيرية فى ملامح وجهك . ولا يعنى هذا شيئا ، لأنك تستطيع أن تتفرغ للتركيز فى دقائق تمثيلك وهى المشكلة التى تشغل كل ممثل مهما كانت طريقة تعبيره .

وبالرغم من كل ما كتبناه عن امكانيات السينما ومطالبها — وهى عديدة — فان الممثل هو دائما الممثل ، ومهما تكن وسيلة التعبير ملائمة فان الفكرة من وراء العمل هى مفتاح كل تمثيل .

وأحسن ما نختم به الكتاب هو مدح ممثل لممثل آخر . ويلخص هذا المديح كل ما حاولنا شرحه فى هذا الكتاب .

وهذه هى كلمات « جيمس ماسون » التى أذاعها فى الراديو وهو يتحدث عن الممثل الايرلندى « ف•ج ماك كروماك » الذى يعمـــل فى مسرح (آبى) والذى قام بأعظم أدواره « شل » فى فيلم « طريق القانون » : —

« لقد كان خائفا عندما واجه الكاميرا لأول مرة . وهذا حق ! لأنه أحد هؤلاء الممثلين الذين تكون حركاتهم ونبرات أصـــواتهم وتعبيرات وجـــوههم انعكاسا لما تجيش به صدورهم . وكانت أفكاره تنفذ بسهولة الى عقول المتفرجين بدون واسطة حتى انه لم يكن يعـــرف ان كان يقف على المسرح أم على الشاشة » .

قاموس المصطلحات

التسجيل الصوتى المباشر : (Enregistrement Sonare-direct) تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية أثناء تصوير المنظر

التسجيل بعد التصوير : (Post- Synchronistation) تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية بعد تصوير المناظر بطريقة تجعلها تنطبق مع حركات الشفاه ومع حركات التمثيل ٠

حركـــة البان : (Panoramique) هى الحركة الأفقية أو العمودية للكاميرا أثناء التصوير ٠

« **حيل المهنة** » : (Trues de Métier) هى الحركات التى يقوم بها الممثل لكى يتقن رسم الشخصية أو يستعملهـــا لملء فترات الصمت مثل ((اشعال سيجارة ، مسح عدســـات النظارة) وقد يشار اليها فى السيناريو أحيانا وقد يترك أمرها للممثل غالبا ٠

السيناريـــو : (Scenario) هو النص المكتوب الذى ينفذ الفيلم بناء عليه ٠

عنوان فرعى : (Sous Titre) هو الشرح المطبوع الذى يقوم عادة فى الأفلام الصامتة بمهمة الحوار أو يسد فراغا بين لقطتين أو مشــــهدين ٠

لقطـــة : (Plan) جزء من الحركة المســتمرة بدون انقطاع (أى دون أن تتوقف الكاميرا) ٠

مدير التصـــوير : (Directeur de la photographie)

هو الفتى المكلف بالمسائل الخاصة بالتصوير ويســـاعده فى الانتاج المهنى المصـــور ٠

المدير الفنى : (Directeur artistique) هو الفنى المسئول عن الديكور واختيار المناظر الخارجية ٠

مشـــهد : (Séquence) مرحلة من القصة المصورة تشبه الفصل فى الكتاب ٠

المصور : (Opérateur) هو الفنى المسئول عن التصوير الفعلى ولايختص المصور بمسائل الاضاءة ٠ ويعمل المصـــور عادة فى الميدان المهنى تحت اشراف مدير التصوير ٠

منظر جماعى : (Plan d'ensemble) منظر يتوســـط بين المنظر المتوسط والمنظر العام ٠

منظـــر عام : (Plan général) منظر توضع فيه الكاميرا على مسافة كبيرة من موضوع التصوير ٠ ويشغل الانسان فى المنظر العام ثلث الصورة تقريبا ٠

منظـــر كبير : (Gros Plan) منظر توضع فيه الكاميرا بالقرب من موضوع التصوير ٠ والمنظر الكبير لايظهر الا رأس الانسان وكتفيه ٠

منظر متوسط : (Plan Moyen) منظر يتوسط بين المنظر الكبير والمنظر العام ٠

المولف : (Monteur) هو الفنى المكلف بقطع اللقطات حسب أطوالها المناسبة وجمعها حسب التسلسل المطلوب ٠

نسخة العمل : (Rushes) كلمة انجليزية تســـتخدم للدلالة على شرائط الفيلم التى لم تولف بعد والتى تعرض عـادة بمجرد خروجها من المعمل وتسمى أيضا بالنسخة الأولى للفيلم٠

يطلب من المكتبة القومية
٥ ميدان عرابى
ت ٤٦٣٨٣

